

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

Rodrigo Francisco Dias

A RECENTE HISTÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA ENTRE A
COMÉDIA E A TRAGÉDIA NOS FILMES
JÂNIO A 24 QUADROS (1981, DE LUÍS ALBERTO PEREIRA) E
JANGO (1984, DE SÍLVIO TENDLER)

Uberlândia – MG
2019

Rodrigo Francisco Dias

A RECENTE HISTÓRIA POLÍTICA BRASILEIRA ENTRE A
COMÉDIA E A TRAGÉDIA NOS FILMES
JÂNIO A 24 QUADROS (1981, DE LUÍS ALBERTO PEREIRA) E
JANGO (1984, DE SÍLVIO TENDLER)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em História Social.

Linha de Pesquisa: Linguagens, Estética e Hermenêutica.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire Ramos.

Uberlândia – MG
2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

D541r
2019

Dias, Rodrigo Francisco, 1988-

A recente história política brasileira entre a comédia e a tragédia nos filmes Jânio a 24 Quadros (1981, de Luís Alberto Pereira) e Jango (1984, de Sílvio Tendler) [recurso eletrônico] / Rodrigo Francisco Dias. – 2019.

Orientador: Alcides Freire Ramos.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2019.616>

Inclui bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. História. 2. Cinema e história. 3. Documentário (Cinema) – Brasil – História. 4. Brasil – História política – Séc. XX. I. Ramos, Alcides Freire, 1963- (Orient.) II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930

Gerlaine Araújo Silva - CRB-6/1408

RODRIGO FRANCISCO DIAS

A recente História política brasileira entre a comédia e a tragédia nos Filmes
Jânio a 24 Quadros (1981, de Luís Alberto Pereira) e *Jango* (1984, de Sílvio
Tendler)

BANCA EXAMINADORA

PROF. DR. ALCIDES FREIRE RAMOS
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
(Orientador)

PROFA. DRA. ROSANGELA PATRIOTA RAMOS
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Universidade Presbiteriana Mackenzie

PROFA. DRA. TALITTA TATIANE MARTINS FREITAS
Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT/Rondonópolis)

PROFA. DRA. KATIA ELIANE BARBOSA
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-Minas)

PROF. DR. ANDRÉ LUIS BERTELLI DUARTE
Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia
(ESEBA/UFU)

*Ao meu saudoso Vô Chico (in memoriam),
o maior contador de histórias que já conheci.*

AGRADECIMENTOS

Há uma frase de João Guimarães Rosa que diz: “É junto dos ‘bão’ que a gente fica ‘mió’”. Embora a produção de uma Tese de Doutorado seja um trabalho na maior parte do tempo bastante solitário, a conclusão da jornada que me trouxe até aqui não teria sido possível sem o apoio de várias pessoas que estiveram ao meu lado nos últimos anos. E, graças a Deus, eu pude contar com ótimas pessoas ao longo de toda essa minha trajetória: familiares e amigos que me ajudaram muito em meu processo de crescimento e amadurecimento pessoal, profissional e intelectual.

À minha mãe, Marta, eu devo simplesmente tudo, ela que teve o desafio de educar sozinha dois filhos após ficar viúva ainda muito jovem. Seu amor, seu carinho e seu exemplo de luta e humildade foram os pilares que me sustentaram nos momentos mais difíceis. Hoje, eu enxergo com clareza que eu só consegui conciliar o meu trabalho de professor com o desenvolvimento de uma pesquisa de Doutorado graças a todo o apoio que eu tive dela e acredito que nunca conseguirei agradecê-la de maneira suficiente por tudo o que ela fez por mim e pela paciência que teve comigo.

Aos demais familiares, meu irmão Roberto (juntamente com sua esposa Thais e meu sobrinho Benício), meus tios e meus primos, deixo aqui o meu “Muito Obrigado” por todo o apoio e toda a torcida. Agradeço de maneira especial aos meus avós Francisco (in memoriam), Sebastiana, Jesus e Brasilina, e à minha prima Deyse. Meu Vô Chico, que infelizmente nos deixou há pouco tempo, será sempre uma das minhas principais referências de um homem trabalhador, alegre, humilde e amoroso. Sinto que, de uma forma ou de outra, meu avô sempre estará comigo a fim de me dar forças para seguir em frente. Minhas avós “Tana” e “Nega” foram fundamentais para que eu não desistisse diante dos obstáculos no caminho e poder contar com o carinho delas durante toda a minha vida foi essencial para que eu conquistasse tudo o que conquistei até hoje. Meu Vô Juca foi e continuará sendo o meu grande exemplo de força e superação, ao me mostrar que, por pior que uma situação seja, sempre há um jeito de “dar a volta por cima”. À minha prima Deyse – que mais uma vez aceitou a missão de colocar um texto meu em sintonia com as normas da gramática e da ortografia –, eu agradeço por ter feito a correção ortográfica do presente trabalho.

Ao meu orientador Alcides Freire Ramos, que há alguns anos assumiu o desafio de me inserir no universo da pesquisa acadêmica, eu agradeço não só pelo apoio e pelas sugestões de leitura, mas sobretudo pelas oportunidades que me deu e pela amizade. O

Alcides é desses orientadores que podem até indicar os caminhos a serem trilhados, mas sem nunca cercear a liberdade de pensamento do orientando. Concluir este trabalho só foi possível graças à sua orientação!

Agradeço também aos amigos do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC). Nos doze anos em que frequentei a Universidade Federal de Uberlândia – do início da Graduação até o fim do Doutorado –, poder fazer parte de um grupo de pesquisa como o NEHAC foi um verdadeiro privilégio. De maneira especial, agradeço à professora Rosangela Patriota pela amizade, pelo diálogo e por todas as sugestões de leitura que me deu, tanto nas reuniões do Núcleo quanto nas disciplinas que cursei na UFU. A professora Rosangela foi e será sempre um dos meus maiores exemplos de dedicação e comprometimento com uma pesquisa acadêmica séria. Aos professores André Luis Bertelli Duarte e Rodrigo de Freitas Costa – dois grandes amigos dentro do NEHAC –, eu agradeço pelas contribuições em meu Exame de Qualificação, que foram essenciais para que eu repensasse alguns pontos do meu trabalho. Ainda no âmbito do NEHAC, não posso deixar de agradecer, também de maneira especial, às amigas Leilane – minha parceira no Doutorado e com quem pude trocar ideias e experiências ao longo do curso –, Talitta – que formatou a presente Tese – e à dupla Lays e Grace – que me deram um belo suporte no Núcleo, principalmente depois que eu me mudei de Uberlândia para Bambuí e precisei resolver, à distância, certos assuntos burocráticos.

Aos professores Rosangela Patriota Ramos, André Luis Bertelli Duarte, Talitta Tatiane Martins Freitas e Katia Eliane Barbosa, membros da minha Banca de Defesa, eu agradeço pela leitura atenta do meu trabalho e também pelas sugestões, críticas e considerações realizadas.

Agradeço enormemente aos amigos que a UFU me deu: Fabrícia, Kerley, Lucas, Cid Carlos, Munís, João Gabriel e Rafael. Mesmo que tenhamos ficado um pouco distante uns dos outros ao longo dos caminhos da vida, poder contar com o apoio e a amizade dessas pessoas tão incríveis foi algo maravilhoso. A eles eu agradeço por me mostrarem que a verdadeira amizade não é abalada nem pelo tempo nem pela distância.

A maior parte desta pesquisa de Doutorado foi desenvolvida durante o tempo em que trabalhei como professor da Escola Estadual Messias Pedreiro (Uberlândia-MG), instituição de ensino essa que foi para mim, entre os anos de 2013 e 2018, uma grande fonte de motivação para o meu aprimoramento profissional e intelectual. No Messias Pedreiro eu

tive sempre muito apoio por parte da equipe administrativa, composta pela diretora Miriam e pelos vice-diretores Cairo, Elaine e Fernanda – a Fernanda, aliás, que foi e será sempre uma “Flor” na minha vida. No Messias Pedreiro, mais que colegas de trabalho, eu ganhei amigos que me ajudaram muito e que guardarei para sempre na minha memória e no meu coração: Adão, Anilson, Breno, Cíntia, Cynara, Dayana Leal, Eder, Edinei, Eliton, Ellen, Érika Quites, Fatima Dezopa, Geovani, Gleice, Heitor, Henrique Lobato, Henrique Rezende, Iris, Irlene, Izadir, Jaíra, Karolina Lopes, Keli Lamounier, Louise, Márcia Regina, Marcone, Marcus, Maria Botelho, Maria Helena, Maristela Tavares, Raphael Mascarenhas, Rebert, Ricardo Rispoli, Robson, Sandra Mara, Sueli (a eterna “Tia Bolinha”, in memoriam), Talita Martins, Tarcísio, Thais Matumoto, Vera e tantos outros. Insuficientes seriam as linhas para citar, um a um, os nomes de todos os alunos que tive nos meus cinco anos como professor da E. E. Messias Pedreiro, pessoas em relação às quais eu jamais vou conseguir encontrar as palavras necessárias para agradecer por todo amor e carinho que me deram durante a minha passagem pela escola. Ter a companhia de tantos alunos especiais – a quem carinhosamente eu chamava de “Filhos”, “Jovens”, “Sobrinhos” e “Ternurinhas” – me deu o ânimo e a energia necessários para eu fazer o Doutorado enquanto trabalhava como professor.

Agradeço a todos os colegas de trabalho e alunos do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG – *Campus Bambuí*), instituição de ensino na qual eu fui trabalhar após deixar a E. E. Messias Pedreiro e que meu deus todas as condições necessárias para encarar a reta final do Doutorado. Iniciar a minha trajetória no IFMG na mesma época em que eu terminava de escrever a Tese representou, para mim, a possibilidade de começar uma nova fase na minha vida. Trabalhar no *Campus Bambuí* tem sido um desafio fascinante desde então, algo que enche o meu coração de boas expectativas em relação ao que virá depois de finalmente concluir o Doutorado.

Agradeço, enfim, aos funcionários da UFU, desde os da Secretaria do Programa de Pós-Graduação em História até os da Biblioteca, que tanto me auxiliaram na realização da pesquisa.

Que o fato de o meu nome aparecer solitário na capa desta Tese não engane o leitor: eu não cheguei até aqui sozinho. Para além dos nomes citados acima nestes Agradecimentos, certamente existem muitos outros que também fizeram parte desta jornada, mas que a minha memória limitada não pôde registrar nominalmente aqui. A todos aqueles que me ajudaram a concluir esta etapa, citados acima ou não, eu só posso dizer: MUITO OBRIGADO!

RESUMO

DIAS, Rodrigo Francisco. **A recente História política brasileira entre a comédia e a tragédia nos filmes *Jânio a 24 Quadros* (1981, de Luís Alberto Pereira) e *Jango* (1984, de Sílvio Tendler)**. 2019. 299 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

O presente trabalho aborda as relações entre Cinema Documentário e História do Brasil a partir da análise dos filmes *Jânio a 24 Quadros* (1981, direção de Luís Alberto Pereira) e *Jango* (1984, direção de Sílvio Tendler). Os dois documentários tratam da recente História Política Brasileira tendo como principais temas a breve experiência democrática vivenciada nos anos 1950, as trajetórias de figuras como Jânio Quadros e João Goulart, o contexto de crise política e econômica que culminou no Golpe de 1964 e os anos da Ditadura Militar no Brasil. O nosso estudo não se ocupa somente do conteúdo presente nas duas obras cinematográficas, mas também procura refletir sobre os aspectos formais/estéticos dos dois filmes. Para além de entender como *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* se relacionam com o contexto histórico em que foram produzidos, ou seja, a questão em torno da historicidade das obras, este trabalho busca analisar como os documentários de Luís Alberto Pereira e de Sílvio Tendler interpretam os fatos e as ações dos personagens históricos que marcaram a recente História Política de nosso país. O exame das opções estéticas feitas pelos cineastas em cada um dos filmes revela que, se em *Jânio a 24 Quadros* a história é contada de maneira irônica e cômica, em *Jango* a história é contada de maneira mais séria e trágica. A presença da comédia e da tragédia nos filmes não é algo gratuito, mas um indício de quão variadas podem ser as formas de se escrever a História e de retratar os personagens históricos, dependendo do contexto de produção da narrativa e do posicionamento político-ideológico do narrador. Ao analisar como a recente História Política do Brasil e alguns de seus principais personagens aparecem na tela do cinema, este estudo procura compreender como certas versões da História podem ser contadas e difundidas socialmente. Este trabalho, portanto, pretende contribuir com toda a discussão em torno não apenas da “escrita da História” em um sentido mais amplo, mas também da “escritura fílmica da História” em particular.

Palavras-chave: Cinema Documentário e História do Brasil – Escritura Fílmica da História – Jânio Quadros – Luís Alberto Pereira – Comédia – João Goulart — Sílvio Tendler – Tragédia

ABSTRACT

DIAS, Rodrigo Francisco. **A recente História política brasileira entre a comédia e a tragédia nos filmes *Jânio a 24 Quadros* (1981, de Luís Alberto Pereira) e *Jango* (1984, de Sílvio Tendler)**. 2019. 299 f. Tese (Doutorado em História Social) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

The present work deals with the relationship between Documentary Cinema and the History of Brazil, based on the analysis of the motion pictures *Jânio a 24 Quadros* (Luís Alberto Pereira, 1981) and *Jango* (Sílvio Tendler, 1984). Both documentaries deal with recent Brazilian Political History, whose main themes are the brief democratic experience of the 1950s, the trajectories of such figures as Jânio Quadros and João Goulart, the context of political and economic crisis that culminated in the 1964 coup d'état and the military dictatorship in Brazil. This study is not only concerned with the content present in the two cinematographic works, but it also seeks to contemplate on the formal/aesthetic aspects of both films. In addition to understanding how *Jânio a 24 Quadros* and *Jango* relate to the historical context in which they were produced, that is, the question about the historicity of the works, this work seeks to analyze how Luís Alberto Pereira's documentary and Sílvio Tendler's interpret the facts and the actions of the historical characters that marked the recent Political History of the country. An examination of the aesthetic options made by the filmmakers in each of the films reveals that if in *Jânio a 24 Quadros* the story takes an ironic and comical approach, in *Jango* the story is told in a more serious and tragic way. The presence of comedy and tragedy in the films is not careless but an indication of how varied the ways of writing History and portraying historical characters may be, depending on the context of narrative production and the storyteller's political-ideological positions. In analyzing how the recent Political History of Brazil and some of its main characters appear on the movie screen, this study seeks to understand how certain versions of History can be told and spread socially. This work, therefore, intends to contribute to the whole discussion around not only the "writing of History" in a broader sense, but also the "film writing of History" in particular.

Keywords: Documentary Cinema and Brazilian History – Film Writing of History – Jânio Quadros – Luís Alberto Pereira – Comedy – João Goulart – Sílvio Tendler – Tragedy

SUMÁRIO

Resumo	VII
Abstract	VIII
Introdução	01
Capítulo I	
Jânio Quadros, João Goulart e o Golpe de 1964: a construção da memória	22
1.1 – Visões a respeito de Jânio Quadros	26
1.2 – Visões a respeito de João Goulart	42
1.3 – A construção de uma “memória histórica” em torno do Golpe de 1964: uma questão em aberto	61
Capítulo II	
Luís Alberto Pereira, Sílvio Tendler e a “Escritura Fílmica da História”	74
2.1 – Apontamentos a respeito da “escritura fílmica da História”	76
2.2 – Luís Alberto Pereira e a produção do filme <i>Jânio a 24 Quadros</i>	102
2.3 – Sílvio Tendler e a produção do filme <i>Jango</i>	118
Capítulo III	
A Representação do Líder Político nos Filmes <i>Jânio a 24 Quadros</i> e <i>Jango</i>: entre o elogio e a crítica	130
3.1 – As ações dos personagens sob o julgamento de quem narra	133
3.2 – A questão em torno dos “heróis” da História	137
3.3 – A imagem negativa de Jânio Quadros e a imagem positiva de João Goulart nos filmes <i>Jânio a 24 Quadros</i> e <i>Jango</i>	162
Capítulo IV	
A Interpretação Histórica Presente nos Filmes: momentos da recente História Política Brasileira entre a comédia e a tragédia	199
4.1 – Os aspectos estéticos da escrita da História	201
4.2 – Os anos 1950 como os “anos dourados”	214
4.3 – A política externa do Brasil no início dos anos 1960	220
4.4 – O Golpe de 1964 e os anos da Ditadura no Brasil	230
4.5 – Diferenças e pontos em comum entre os dois filmes no modo de interpretar a História	271
Considerações Finais	279
Documentação e Referências Bibliográficas	286

Pois na história o que é trágico de uma perspectiva é cômico de outra, [...] O mesmo conjunto de eventos pode servir como componentes de uma estória que é trágica ou cômica, conforme o caso, dependendo da escolha, por parte do historiador, da estrutura de enredo que lhe parece mais apropriada para ordenar os eventos desse tipo de modo a transformá-los numa estória inteligível.

Hayden White

INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto de uma longa trajetória intelectual e profissional desenvolvida nos últimos anos. Foi no Curso de Graduação em História – Bacharelado e Licenciatura – da Universidade Federal de Uberlândia que tive a oportunidade de dar meus primeiros passos dentro do campo de estudos acerca das relações entre Cinema e História. Naquela etapa de minha formação, eu pude participar de um projeto de Iniciação Científica (CNPq) desenvolvido pelo professor Alcides Freire Ramos e intitulado “Cultura de Oposição à Ditadura Militar Brasileira (1964-1985): A atuação intelectual, política e artística do cineasta João Batista de Andrade”. Como bolsista de Iniciação Científica, eu comecei a fazer das interconexões entre a arte cinematográfica – em especial, o gênero do documentário – e a disciplina histórica o objeto privilegiado de minhas pesquisas.

A experiência acumulada a partir daquele projeto durante a minha Graduação foi essencial para que eu produzisse a monografia intitulada **Cinema e História: um estudo da redemocratização brasileira a partir do filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade**.¹ Após a produção daquele trabalho, eu me aprofundi ainda mais nas questões teóricas em torno das relações entre Cinema Documentário e História do Brasil, o que acabou resultando no desenvolvimento de uma pesquisa a nível de Mestrado que culminou na redação da Dissertação intitulada **Documentarista-Historiador: a “escritura fílmica da História” no filme “Céu Aberto” (1985), de João Batista de Andrade**.² Durante a escrita da Dissertação, eu tive a oportunidade de assistir não apenas a outros filmes do cineasta João Batista de Andrade (para além de *Céu Aberto*), mas também a outras obras cinematográficas produzidas por outros diretores nos anos 1980, com destaque para alguns documentários produzidos no Brasil.

E foi naquele contexto que eu me deparei, pela primeira vez, com os filmes *Jânio a 24 Quadros* (1981, direção de Luís Alberto Pereira)³ e *Jango* (1984, direção de Sílvio

¹ DIAS, Rodrigo Francisco. **Cinema e História: um estudo da redemocratização brasileira a partir do filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade**. 2011. 121 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

² Id. **Documentarista-Historiador: a “escritura fílmica da História” no filme “Céu Aberto” (1985), de João Batista de Andrade**. 2014. 233 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

³ **Jânio a 24 Quadros**. Direção, Direção de Produção, Argumento, Roteiro e Direção Musical: Luís Alberto Pereira. Produção: Thomas Farkas e Luís Alberto Pereira. Direção de Fotografia: Eduardo Poiano e Adilson Ruiz. Técnico de Som: Clodomiro Bacelar. Trilha Sonora: Luís Alberto Pereira, Augusto Sevá e Rita Volpato. Montagem: Augusto Sevá. Assistente de Montagem: Rita Volpato. Cenografia: Sebastião Maria Neto (Tião Maia). Figurinos: Dionéia da Paixão. Canções: É proibido fumar: Roberto Carlos; Moonlight serenade: Glenn Miller. Locações: Curitiba, Lages, Porto Alegre, São Borja, Campo Grande, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Corumbá. Laboratório: Líder Cinematográfica. Sonorização: Álamo. Companhia

Tendler).⁴ Logo no primeiro contato, os dois filmes me chamaram muito a atenção por me permitirem pensar, sob outros ângulos, em algumas questões atinentes ao binômio Cinema/História. Os filmes de Luís Alberto Pereira e de Sílvio Tendler não só abordavam alguns temas relativos à História do Brasil, mas o faziam por meio de estratégias narrativas muito específicas. Vale lembrar que, desde 2010, muitas das minhas reflexões a respeito das relações entre Cinema e História vinham sendo feitas a partir do impacto provocado pela leitura do livro **A história nos filmes, os filmes na história**, de Robert A. Rosenstone,⁵ obra na qual o autor argumenta em favor da ideia de que os cineastas também podem ser historiadores e escrever a História.⁶ Assim, *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* me pareceram filmes os quais, por meio de imagens e sons, “escreviam” sobre alguns momentos da recente História do Brasil.

Após algumas conversas com o professor Alcides Freire Ramos, que foi o meu orientador desde a Graduação, eu me propus o desafio de apresentar um projeto de pesquisa à Banca Examinadora do Processo de Seleção para o Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. O projeto era intitulado “Dois Presidentes Brasileiros na Tela do Cinema: uma proposta de estudo sobre os filmes *Jânio a 24 Quadros* (1981), de Luís Alberto Pereira, e *Jango* (1984), de Sílvio Tendler”. Após a aprovação no Processo de Seleção, eu iniciei a pesquisa e a ela me dediquei durante os últimos quatro anos. Como se vê, o percurso que me trouxe até aqui foi bastante longo. Ademais, esse percurso envolveu uma grande quantidade de leituras

Produtora: Embrafilme e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Distribuição: Embrafilme. Elenco: Luís Alberto Pereira, Augusto Sevá, Lena Bartman, David Pennigton, Tião Maia, Márcia Uchyama, Lilian Lima, Pompílio Dias, Manoel Santos, Gofredo Tales. São Paulo: Embrafilme, 1981. DVD (85 min), son., color./p&b, 16mm/35mm.

⁴ **Jango**. Direção: Sílvio Tendler. Roteiro: Sílvio Tendler e Maurício Dias. Produção: Hélio Paulo Ferraz. Produtores Associados: Denize Goulart, Antônio José da Matta, Francisco Sérgio Moreira, Geraldo Ribeiro, José Wilker, Lúcio Kodato, Maurício Dias, Milton Nascimento, Sílvio Tendler e Wagner Tiso. Fotografia: Lúcio Kodato. Sonografia: Geraldo Ribeiro. Texto: Maurício Dias. Narração: José Wilker. Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Trilha Sonora e Música Original: Wagner Tiso e Milton Nascimento. Canção: Enquanto seu lobo não vem: Caetano Veloso. Companhia Produtora: Caliban Produções Cinematográficas e Rob Filmes. Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 1984. DVD (117 min), son., color./p&b, 35mm.

⁵ Cf. ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

⁶ Ao longo deste trabalho, a palavra “História” – com a letra “H” maiúscula – poderá ter dois significados: a) o conjunto de fatos relacionados às ações humanas ao longo do tempo; b) a área do conhecimento que se dedica a estudar tais fatos e que tem os seus conteúdos divulgados geralmente, embora não exclusivamente, por meio dos textos produzidos pelos historiadores. Já a palavra “história” – com a letra “h” minúscula – deverá ser entendida aqui como sinônimo de “narrativa” ou “estória”. Contudo, nas citações, optamos por manter “História” ou “história” dependendo da forma como a palavra estava escrita nos textos citados.

feitas tanto nas disciplinas que fiz durante a Graduação, o Mestrado e o Doutorado, quanto aquelas que fiz no âmbito das reuniões do Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura (NEHAC/UFU), o grupo de estudos que é a base da linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica” do Programa de Pós-Graduação em História da UFU, linha de pesquisa dentro da qual o presente trabalho foi desenvolvido.

Mas os caminhos que me trouxeram até o presente momento não passaram apenas pela Universidade. De fato, a partir do ano de 2013, eu iniciei a minha carreira docente na educação básica após ser aprovado no Concurso Público da Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais. Atuando como professor de História na Escola Estadual Messias Pedreiro (Uberlândia-MG), durante cinco anos, eu pude articular a formação acadêmica à minha prática docente. Os desafios inerentes aos processos de ensino e aprendizagem em História contribuíram inegavelmente para o aprimoramento de minhas práticas dentro da sala de aula e para o meu amadurecimento intelectual como historiador, algo que continuou depois que deixei a E. E. Messias Pedreiro para assumir o cargo de Professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais (IFMG – *Campus* Bambuí). Sem sombra de dúvidas, uma das principais características do presente trabalho é que ele foi feito por um historiador que também é professor. Um professor-historiador jovem e em constante formação, é verdade, mas ainda assim um professor-historiador.

A referência a essa espécie de “dupla identidade” profissional não é feita aqui por acaso. De fato, enquanto realizava a pesquisa e as leituras necessárias à produção deste trabalho, atividades essas que foram desenvolvidas paralelamente à minha atuação como professor do Ensino Médio, foi pouco a pouco ficando cada vez mais claro para mim o quanto a questão em torno dos modos de se escrever/narrar a História é importante tanto para o historiador, que por vezes trabalha solitariamente com os documentos históricos, quanto para o professor que está diante de algumas dezenas de alunos. Se quando colocamos os resultados de uma pesquisa histórica no papel, por meio da elaboração de um texto escrito, ficamos com dúvidas quanto à maneira adequada de narrar uma história e apresentar os personagens dela, o mesmo acontece quando estamos ministrando uma aula para um grupo de estudantes. Afinal, sabemos que o tipo de interpretação histórica que se transmite por meio de um texto escrito ou por meio de um discurso oral depende da forma pela qual certa história está sendo contada.

Realizar uma pesquisa de Doutorado e exercer o trabalho docente, portanto, foram atividades que me instigaram ainda mais a uma reflexão teórica acerca da escrita da História. E o diálogo com o Cinema tem sido fundamental em todo esse processo. Em conversas com meus alunos, pude perceber o quanto as produções audiovisuais (tanto na sétima arte quanto na televisão e na internet) interferem no modo como eles pensam sobre o passado humano. O contato com os jovens estudantes só fez aumentar a minha convicção de que o historiador não pode ignorar as maneiras como filmes, telenovelas e séries tratam de temas considerados “históricos”, pois são muitas as pessoas que têm acesso a este tipo de material. Nessa perspectiva, quando escolhemos os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* como objetos de estudo de nossa pesquisa de Doutorado, tínhamos em mente não apenas mostrar como os dois filmes estão intimamente ligados ao período histórico em que foram produzidos, mas também refletir sobre como as duas obras são capazes de nos estimular à reflexão em torno das múltiplas maneiras de se escrever a História.

Embora os dois filmes possuam pontos em comum no que concerne à linguagem cinematográfica – as duas obras apresentam muitas imagens de arquivo e narração em *off*, por exemplo –, não há como ignorar o fato de que os dois documentários apresentam uma grande diferença sobretudo no que diz respeito à forma de se interpretar o conjunto formado por certos episódios da recente História Política Brasileira. Enquanto *Jânio a 24 Quadros* narra os fatos por meio da ironia e da comédia, *Jango* é um filme que se caracteriza por ter um tom mais sério e, vale acrescentar, mais trágico. Tal diferença nos chamou muito a atenção desde o início porque os filmes tratam muitas vezes dos mesmos assuntos e dos mesmos personagens históricos. Assim, a diferença no modo de narrar a História nunca nos pareceu algo sem importância, mas sim uma situação acerca da qual valeria a pena refletir.

E essa reflexão deveria ser feita, segundo o nosso ponto de vista, a partir de um diálogo mais profundo com a Teoria da História, pois, se como dissemos anteriormente, estávamos sob o impacto da leitura do livro **A história nos filmes, os filmes na história**, sabíamos que a obra de Robert A. Rosenstone por si só era insuficiente – como ferramenta teórica – para a pesquisa que pretendíamos desenvolver, principalmente porque Rosenstone não se aprofundou no campo da Teoria da História. No referido livro, Rosenstone até faz referência a um teórico como Hayden White, todavia, ele não explora em detalhes as ideias de White sobre a escrita da História. Dessa maneira, nós nos vimos diante da necessidade de ir aos textos do próprio White para compreendermos o ponto de vista do autor sobre as formas de se escrever a História, de modo que, a partir de tal diálogo com a Teoria da

História, pudéssemos dar um passo além no caminho indicado por Rosenstone. O contato com alguns textos de Hayden White acabou se revelando essencial para a nossa pesquisa sobre os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, isso porque White realizou diversos apontamentos sobre a importância de noções como “comédia” e “tragédia” para se pensar as possíveis formas de se escrever a História.

Em **Trópicos do Discurso**, por exemplo, White escreveu:

Os acontecimentos são *convertidos* em estória pela supressão ou subordinação de alguns deles e pelo realce de outros, por caracterização, repetição do motivo, variação do tom e do ponto de vista, estratégias descritivas alternativas e assim por diante – em suma, por todas as técnicas que normalmente se espera encontrar na urdidura do enredo de um romance ou de uma peça. Por exemplo, nenhum acontecimento histórico é *intrinsecamente trágico*; só pode ser concebido como tal de um ponto de vista particular ou de dentro do contexto de um conjunto estruturado de eventos do qual ele é um elemento que goza de um lugar privilegiado. Pois na história o que é trágico de uma perspectiva é cômico de outra, [...] O mesmo conjunto de eventos pode servir como componentes de uma estória que é trágica *ou* cômica, conforme o caso, dependendo da escolha, por parte do historiador, da estrutura de enredo que lhe parece mais apropriada para ordenar os eventos desse tipo de modo a transformá-los numa estória inteligível.⁷

Aqui, White salienta que os fatos históricos podem ser narrados de maneiras bastante diferentes. Quando White afirma que “o que é trágico de uma perspectiva é cômico de outra”, o que ele está assinalando é que a narrativa que se escreve a respeito dos fatos não deve ser analisada somente com base nos fatos em si, mas também com base na forma que o narrador escolheu para falar do assunto. Estratégias como o uso da forma trágica ou da forma cômica, portanto, não podem ser vistas apenas como meros recursos estilísticos ou adornos que possuem como único objetivo fazer com que o texto seja agradável ao leitor. Elas devem ser vistas como algumas das marcas da subjetividade por parte do narrador ao contar uma determinada história, pois a escolha pela forma “cômica” ou “trágica” depende de quem narra.

Tal constatação relaciona-se com a questão em torno da liberdade de escolhas usufruída por quem elabora uma narrativa acerca de fatos e personagens históricos. Trata-se de um tema delicado, é verdade, sobretudo quando se pensa em temas mais “espinhosos” – pensemos no extermínio de judeus durante a Segunda Guerra Mundial ou nos casos de

⁷ WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 100-101.

prisões e torturas que ocorreram no contexto da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), por exemplo. Mas White sabe que, quando se trata de episódios ocorridos ao longo da História humana, a liberdade para escolher o modo como se narrar tais acontecimentos nunca é total. Afinal, segundo o próprio White,

[...] aquilo que o historiador traz à sua consideração do registro histórico é uma noção dos *tipos* de configuração dos eventos que podem ser reconhecidos como histórias pelo público para o qual ele está escrevendo. Na verdade, ele pode falhar. Não creio que alguém aceitasse a urdidura de enredo da vida do presidente Kennedy como comédia, porém se deve ser contada à maneira romântica, trágica ou satírica é uma questão em aberto.⁸

Dito de outra forma, embora um mesmo conjunto de eventos possa ser narrado de distintas maneiras, a recepção de tal narrativa pelo público é um elemento que não deve ser ignorado pelos cálculos do historiador. Quando White diz que esse profissional “pode falhar”, o que ele deixa implícito é que o público tem expectativas quando vai entrar em contato com determinada narrativa. Certos acontecimentos já estão de alguma maneira classificados pelo público. É tendo isso em vista que, segundo White, uma narrativa da vida do presidente Kennedy, por exemplo, pode não ser bem aceita por certos leitores ou espectadores se for urdida de maneira cômica.

Tais considerações de Hayden White são úteis não apenas para pensarmos em como o historiador profissional escreve os seus textos, mas também em como outros sujeitos sociais – tais como os cineastas – podem elaborar narrativas históricas. No caso dos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, temos que, embora os dois documentários abordem o mesmo período da História Política Brasileira, eles o fazem por meio de opções estéticas diferentes, pois o filme de Luís Alberto Pereira opta pela comédia, enquanto o filme de Sílvio Tendler opta pela tragédia. A partir das indicações de White, podemos pensar que, se por um lado tais opções articulam-se à subjetividade de cada cineasta, por outro lado essas opções certamente foram feitas tendo em vista o público da época em que os filmes foram produzidos e lançados. Entendemos que outras poderiam ter sido as opções feitas pelos dois diretores, porém, há que se refletir acerca dos possíveis objetivos dos cineastas quando da escolha por falar de Jânio Quadros valendo-se da ironia e da comédia e por falar de João Goulart valendo-se da tragédia. Compreender o que envolve tais opções estéticas é, sem

⁸ WHITE, Hayden. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 101.

sombra de dúvidas, um dos grandes objetivos do presente trabalho e acreditamos que, ao tentar realizá-lo, contribuiremos para as reflexões sobre a “escritura filmica da História”.

Acreditamos que refletir sobre como os cineastas também podem escrever a História é uma tarefa que exige de nós, historiadores de ofício, o pensamento sobre a nossa própria forma de escrita. Afinal, a subjetividade também se faz presente quando o historiador produz um texto a respeito de um conjunto de fatos históricos e, se quisermos avaliar como os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* “escrevem” sobre a recente História Política Brasileira, nós não podemos ignorar as linhas gerais que envolvem a escrita da História. O campo da Teoria da História é particularmente vasto quanto às reflexões sobre o trabalho do historiador, porém, é interessante lembrarmos aqui alguns aspectos que são essenciais.

No século XIX, a História como uma disciplina acadêmica foi institucionalizada e ganhou espaço dentro das universidades. Naquele contexto, os historiadores buscavam refletir sobre os fundamentos teóricos e metodológicos da sua disciplina. Na França, Charles V. Langlois e Charles Seignobos, dois expoentes da chamada Escola Metódica Francesa, redigiram a obra **Introdução aos Estudos Históricos**⁹ com o intuito justamente de estabelecer um rigoroso método para a disciplina histórica, entendida por eles como uma “ciência”, ainda que não exatamente uma ciência igual às ciências físicas e naturais. Langlois e Seignobos compreendiam que os acontecimentos passados tal como ocorreram eram inacessíveis ao historiador, ou seja, eles entendiam a observação histórica como algo que se dava por uma via indireta, por meio dos documentos. Mesmo reconhecendo a presença da subjetividade e da imaginação do pesquisador no estudo do passado, Langlois e Seignobos argumentavam que a análise crítica dos documentos era capaz de estabelecer cientificamente os fatos históricos, sobretudo por meio da comparação de várias observações oriundas dos mais diferentes documentos históricos. Apesar de estarem conscientes quanto às limitações da disciplina histórica no que diz respeito à produção de uma “verdade”, os dois autores não deixavam de ter uma espécie de “fé” no conteúdo presente em certos documentos.

Tal postura adotada por Langlois e Seignobos foi duramente criticada por Marc Bloch na sua **Apologia da História**.¹⁰ Bloch argumentou que os documentos jamais falam

⁹ LANGLOIS, Charles V.; SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos Estudos Históricos**. Tradução de Laerte de Almeida Moraes. São Paulo: Renascença, 1946.

¹⁰ BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício de historiador. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

por si mesmos, pois cabe ao historiador fazer-lhes perguntas. Assim, tais documentos históricos não devem ser vistos como uma “prova neutra” a respeito de algo ocorrido no passado. Os documentos estão, isso sim, inseridos nas relações de poder de sua época, eles são carregados de intencionalidades. Na perspectiva de Bloch, o conhecimento do passado nunca alcança uma verdade absoluta e eterna, mas sempre está mudando. Se Bloch definiu a História como uma “ciência na infância”, se comparada às ciências naturais, essa “ciência histórica” de Marc Bloch certamente não tinha as mesmas pretensões daquela de Charles V. Langlois e Charles Seignobos.

Uma profícua análise dos aspectos do trabalho desenvolvido pelo historiador quando do estudo do passado pode ser encontrada em “A Operação Historiográfica”, um conhecido texto de autoria de Michel de Certeau. Nele, Certeau inicia a sua reflexão com a pergunta: “O que *fabrica* o historiador quando ‘faz história’?”.¹¹ Já nesse primeiro momento o autor sugere que o texto escrito pelo historiador não surge pronto e acabado, como se tivesse “caído do céu”, mas que é algo “fabricado”, para usarmos o termo empregado pelo autor. A História é fabricada pelo historiador, segundo Certeau, por meio de uma complexa “operação”:

Encarar a história como uma operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* (um recrutamento, um meio, uma profissão etc.), *procedimentos* de análise (uma disciplina) e a construção de um *texto* (uma literatura). É admitir que ela faz parte da “realidade” da qual trata, e que essa realidade pode ser apropriada “enquanto atividade humana”, “enquanto prática”. Nessa perspectiva, gostaria de mostrar que a operação histórica se refere à combinação de um *lugar* social, de *práticas* “científicas” e de uma *escrita*.¹²

A “operação histórica” (ou “historiográfica”), portanto, é realizada a partir de três níveis: o “lugar social” do historiador, as “práticas” de pesquisa e a “escrita” de um texto. Ao pensar a escrita da História sob esse viés, Michel de Certeau nos convida a refletir sobre a ideia de “verdade absoluta” em História. Quando lemos um texto escrito por um historiador, não devemos nos deixar levar por sua aparência de verdade inquestionável, mas devemos ter em mente que esse texto foi produzido por alguém, dentro de um determinado lugar, para um determinado público, orientando-se por meio de certas “regras” etc. Nenhum

¹¹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 45.

¹² Ibid., p. 46-47.

texto, portanto, é completamente imparcial. A respeito do “lugar social”, Michel de Certeau afirma que

Toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural. Implica um meio de elaboração circunscrito por determinações próprias: uma profissão liberal, um posto de observação ou de ensino, uma categoria de letrados etc. Ela está, pois, submetida a imposições, ligada a privilégios, enraizada em uma particularidade. É em função desse lugar que se instauram os métodos, que se delinea uma topografia de interesses, que os documentos e as questões, que lhes serão propostas, se organizam.¹³

Ao trabalhar com os arquivos, com os materiais de pesquisa, estudar, refletir, escrever etc., o historiador precisa lidar com as especificidades do seu “lugar” de trabalho. Ora, esse “lugar social” do historiador é a universidade, o ambiente acadêmico. Nesse lugar existem imposições, privilégios, interesses e regras de pesquisa e de escrita que interagem significativamente com a produção intelectual do historiador. Sejam quais forem as condições de trabalho, o historiador precisa lidar com elas, o seu trabalho final (a sua tese, o seu artigo) trará, ainda que de maneira implícita, as marcas do “lugar social”. Não há, portanto, “objetividade” no sentido de uma “verdade absoluta” em História. A História é escrita segundo interesses que quase nunca se restringem à ordem “científica”, mas que também são políticos, ideológicos etc. Aqui, Michel de Certeau faz uma observação importante: apesar de o “discurso histórico” ser produzido dentro de um “lugar social” (uma instituição), marcado por disputas internas, relações de poder e regras, a sua relação com esse lugar não é explicitada no texto do pesquisador, mas configura-se como o seu “não-dito”.¹⁴

Sobre o ambiente acadêmico, essa “instituição de saber”, Michel de Certeau faz algumas importantes considerações. Em primeiro lugar, o autor chama a atenção para o fato de os historiadores geralmente escreverem na primeira pessoa do plural, usando o “nós”. Ora, Certeau afirma que esse “nós” do texto historiográfico equivale aos “pares” do autor do livro de História, ou seja, os outros historiadores – que são não apenas o grupo do qual o historiador faz parte, mas também os verdadeiros leitores do referido livro. A “obra de valor’ em história”, Certeau aponta, é aquela que é reconhecida pelo grupo dos historiadores

¹³ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 47.

¹⁴ Cf. Ibid. p. 47-55.

enquanto tal, ou seja, aquela que obedece às “leis do meio” acadêmico,¹⁵ que atuam na produção historiográfica, por exemplo, permitindo alguns tipos de trabalhos e proibindo outros.¹⁶

No que diz respeito à “prática” de pesquisa do historiador, Michel de Certeau nos diz:

Em história, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Essa nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar esses objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.¹⁷

A pesquisa histórica se realiza por meio da análise de certos vestígios do passado (textos, utensílios, ferramentas, obras de arte etc.) que são transformados em “documentos históricos” pelo historiador. Em outras palavras, os “documentos” não existem, *a priori*, por si mesmos, mas são produzidos pelo historiador, segundo suas escolhas. Em seu trabalho, o historiador mobiliza todo um conjunto de materiais que lhe permitirão dizer algo sobre um dado momento do tempo passado humano. Aqui, o olhar atento do historiador para as especificidades de cada tempo histórico é fundamental: a prática de pesquisa do historiador deve consistir em

[...] tornar pertinentes *diferenças* adequadas às unidades formais precedentemente construídas; em *descobrir o heterogêneo* que seja tecnicamente utilizável. A “interpretação” antiga se torna, em função do material produzido pela constituição de séries e de suas combinações, a evidenciação dos *desvios relativos quanto aos modelos*.¹⁸

Os historiadores devem estar, portanto, atentos às rupturas e às diferenças, devem buscar novos objetos de pesquisa no sentido de estabelecer a crítica de modelos explicativos dados *a priori*. Neste ponto, Michel de Certeau encontra a função da História, especialmente em relação às outras ciências, como a Economia, por exemplo:

A propósito dos trabalhos de J. Marzewski e de J. C. Toutain, ele [Pierre Vilar] mostrou os erros aos quais conduziria a “aplicação” sistemática de

¹⁵ Cf. CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 55-57.

¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 63-64.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁸ *Ibid.*, p. 76.

nossos conceitos e de nossos modelos econômicos contemporâneos ao Antigo Regime. Porém o problema era mais amplo. Para Marczewski, o economista se caracteriza pela “construção de um sistema de referências”, e o historiador é aquele que “se serve da teoria econômica”. Isso é colocar uma problemática que faz de uma ciência o instrumento de outra e que pode se inverter continuamente: afinal, quem “utiliza” quem? P. Vilar destruiu tal concepção. Do seu ponto de vista, a história tinha como tarefa analisar as “condições” nas quais esses modelos são válidos e, por exemplo, tornar precisos os “limites exatos das possibilidades” de uma “econometria retrospectiva”. Manifesta um *heterogêneo relativo* aos conjuntos *homogêneos* constituídos por cada disciplina. Ela também poderá relacionar uns com os outros os limites próprios de cada sistema ou “nível” de análise (econômica, social etc.). Assim, a história se torna uma “auxiliar”, segundo uma palavra de Pierre Chaunu. Não que esteja “a serviço” da economia, mas a relação que ela mantém com diversas ciências lhe permite exercer, com referência a cada uma delas, uma função crítica necessária, e lhe sugere também o propósito de articular em conjunto os limites evidenciados dessa maneira.¹⁹

A História tem assim uma função de crítica aos modelos explicativos de outras ciências. Ao levar em consideração as especificidades de cada tempo histórico, a História problematiza “leis” que se pretendem universais, por exemplo. A “prática do desvio” auxilia, portanto, na construção de reflexões que não se deixem levar pelo anacronismo.

Após pensar o “lugar social” e a “prática” historiadora, Michel de Certeau passa, enfim, à reflexão sobre a “escrita” dos historiadores. Sobre esse ponto, ele afirma:

A representação – *mise-en-scène* literária – não é “histórica” senão quando articulada com um *lugar social* da operação científica e quando institucional e tecnicamente ligada a *uma prática do desvio*, com relação aos modelos culturais ou teóricos contemporâneos. Não existe relato histórico no qual não esteja explicitada a relação com um corpo social e com uma instituição de saber. Ainda é necessário que exista aí “representação”. O espaço de uma figuração deve ser composto. Mesmo se deixarmos de lado tudo aquilo que se refere a uma análise estrutural do discurso histórico, resta encarar a opção que faz passar da prática investigadora à escrita.²⁰

Dito de outra forma, o trabalho do historiador não se encerra na pesquisa, na análise de vestígios do passado. O historiador, ao fim de uma investigação, produz necessariamente um texto – e esse texto está articulado ao “lugar social” e à “prática do desvio”. Michel de Certeau demonstra que o fato de o historiador “escrever” torna a “operação historiográfica”

¹⁹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 83.

²⁰ *Ibid.*, p. 89.

ainda mais complexa, especialmente no que diz respeito à passagem da “prática investigadora” à “escrita”. Sobre essa passagem, ele afirma:

O *writing*, ou a *construção de uma escrita* (no sentido amplo de uma organização de significantes), é uma passagem, sob muitos aspectos, estranha. Conduz da prática ao texto. Uma transformação assegura o trânsito, desde o indefinido da “pesquisa” até aquilo que H. I. Marrou chama a “servidão” da escrita. “Servidão”, com efeito, pois a fundação de um espaço textual provoca uma série de distorções com relação aos procedimentos da análise. Com o discurso parece se impor uma lei contrária às regras da prática. A primeira imposição do discurso consiste em prescrever como início aquilo que na realidade é um ponto de chegada, ou mesmo um ponto de fuga da pesquisa. Enquanto está dá os seus primeiros passos na atualidade do lugar social, e do aparelho institucional ou conceitual, determinados ambos, a exposição seguem [sic] uma ordem *cronológica*. Toma o mais anterior como ponto de partida. Tornando-se um texto, a história obedece a uma segunda imposição. A prioridade que a prática dá a uma tática de desvio, com relação à base fornecida pelos modelos, parece contradita pelo *fechamento* do livro ou do artigo. Enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim, e esta estrutura de parada chega até a introdução, já organizada pelo dever de terminar.²¹

Duas considerações a respeito da escrita dos historiadores podem ser feitas a partir da leitura desse trecho de “A operação historiográfica”. Em primeiro lugar, temos a “ordem cronológica” que geralmente é usada pelos historiadores quando da produção de seus textos (apesar de não ser uma regra extremamente rígida). Em segundo lugar, temos que o texto historiográfico deve ter início, meio e fim, ou seja, deve possuir uma coesão e uma coerência internas. É importante dizer que esse caráter “fechado” do texto contribui para que os percalços e as complexidades da pesquisa não sejam muito visíveis nas palavras impressas. Michel de Certeau faz então a pergunta: “O que é que o historiador *fabrica* quando se torna *escritor*?”²²

Michel de Certeau procura elaborar uma resposta a essa questão partindo do pressuposto de que o produto da escrita do historiador pertence ao campo dos discursos, onde a relação com o tempo é fundamental:

Os resultados da pesquisa se expõem de acordo com uma ordem cronológica. Certamente, a constituição de séries, o isolamento de “conjunturas” globais, tanto quanto as técnicas do romance ou do cinema, tornaram flexível a rigidez dessa ordem, permitiram a instauração de

²¹ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 90.

²² *Ibid.*, p. 93.

quadros sincrônicos e renovaram os meios tradicionais de fazer interagir momentos diferentes. Não é menos verdade que toda historiografia coloca um *tempo das coisas* como um contraponto e a condição de um *tempo discursivo* (discurso “avança” mais ou menos rápido, conforme ele se retarde ou se precipite). Mediando esse tempo referencial, ele pode condensar ou estender seu próprio tempo, produzir efeitos de sentido, redistribuir e codificar a uniformidade do tempo que corre.²³

Aqui, Michel de Certeau aponta para a distância entre o “tempo das coisas” (os dias, os meses, os anos, os séculos do processo histórico) e o “tempo discursivo” (as frases, os parágrafos, as páginas, os capítulos etc., nem sempre organizados rigidamente segundo a ordem cronológica, mas podendo apresentar avanços e recuos no tempo da história contada, acelerações e desacelerações). O texto historiográfico, portanto, não apresenta uma relação direta, transparente, com a realidade dos processos abordados na narrativa histórica. O autor do texto faz “escolhas” durante a construção de uma narrativa, pode usar um parágrafo para falar de um século inteiro e/ou vinte páginas para tratar de um único dia. A partir do diálogo com o romance e, importante destacar, com o cinema, houve uma renovação nas formas de se narrar uma história. Do ponto de vista do ato de narrar, portanto, Certeau parece não ver limites rígidos separando o texto do historiador de outras formas de narrativa, como o romance e o cinema: “a historiografia pode obter maior eficácia dos meios técnicos acionados pelo cinema”, ele chega a dizer em uma nota de rodapé.²⁴

É fácil perceber, ao longo de todo o texto “A operação historiográfica”, a importância de Michel Foucault na reflexão de Michel de Certeau, em especial da obra **A Arqueologia do Saber**.²⁵ Quando fala do “discurso histórico”, Certeau esclarece em uma nota de rodapé que o que ele entende por “discurso” histórico é “o próprio gênero histórico” ou, “[...] na perspectiva de Michel Foucault, ‘uma prática discursiva’ – ‘o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva’”.²⁶ Podemos pensar, a partir desse uso que Certeau faz das ideias de Foucault, que o “discurso histórico” possui certas regras que o caracterizam, que fazem dele “histórico”. O leitor já deve ter percebido que, para Michel de Certeau, esse

²³ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 93.

²⁴ Ibid.

²⁵ FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

²⁶ CERTEAU, 2011, op. cit., p. 56.

discurso é caracterizado por sua relação com um “lugar”, com uma “prática” e com uma forma de “escrita”. Pensando a historiografia como uma prática discursiva, Certeau afirma:

Alguns traços, que se referem, inicialmente, ao seu estatuto numa tipologia dos discursos, e depois à organização do seu conteúdo, vão particularizar o funcionamento da historiografia como *mista*. Em vista de uma tipologia geral dos discursos, uma primeira aproximação se refere ao modo pelo qual se organiza, em cada discurso, a relação entre seu “conteúdo” e sua “expansão”. Na *narração*, um e outro remetem a uma ordem de sucessão; o tempo referencial (uma série A, B, C, D, E etc. de momentos) pode ser, no exposto, o objeto de omissões e de inversões suscetíveis de produzir efeitos de sentido (por exemplo, o relato literário ou cinematográfico apresenta a série: E, C, A, B etc.). No discurso “lógico”, o conteúdo, definido pelo estatuto de verdade (e/ou de verificabilidade) atribuível a enunciados, implica relações silogísticas (ou “legais”) entre eles, que determinam a maneira da exposição (indução e dedução). Ele, o discurso *histórico*, pretende dar um conteúdo verdadeiro (que vem da verificabilidade), mas sob a forma de uma narração.²⁷

Segundo Certeau, portanto, o historiador, enquanto um “escritor”, “fabrica” um texto que combina características da “narração” (campo do qual fazem parte, por exemplo, a literatura e o cinema) e do “discurso lógico”. Ao classificar a historiografia como algo “misto”, o autor procura dar conta da complexidade que envolve a “operação historiográfica”: ao mesmo tempo em que há uma pretensão de verdade por parte do historiador, o seu texto opera omissões e inversões no tempo referencial, segundo “escolhas” do próprio historiador (não há, portanto, uma transparência entre “linguagem” e “realidade”). O discurso histórico pretende ser verdadeiro, mas nunca é uma representação literal dos acontecimentos narrados.

Como o texto histórico pode possuir (ou pretender possuir), então, um conteúdo “verdadeiro”? Michel de Certeau assim responde a esse questionamento:

Coloca-se como historiográfico o discurso que “compreende” seu outro – a crônica, o arquivo, o documento –, quer dizer, aquilo que se organiza em texto *folheado* do qual uma metade, contínua, se apoia sobre a outra, disseminada, e assim se dá o poder de dizer o que a outra significa sem o saber. Pelas “citações”, pelas referências, pelas notas e por todo o aparelho de remetimentos permanentes a uma linguagem primeira (que Michelet chamou “crônica”), ele se estabelece como *saber do outro*. Ele se constrói segundo uma problemática de processo, ou de *citação*, ao mesmo tempo capaz de “fazer surgir” uma linguagem referencial que aparece como realidade, e julgá-la a título de um saber. A convocação do material, aliás, obedece à jurisdição que, na encenação historiográfica, se pronuncia sobre

²⁷ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, 99-100.

ele. Também a estratificação do discurso não tem a forma do “diálogo” ou da “colagem”. Ela combina no singular do saber, *citando* o plural dos documentos *citados*. Nesse jogo, a decomposição do material (pela análise, ou divisão) tem sempre como condição e limite a *unicidade* de uma recomposição textual. Assim, a linguagem citada tem por função comprovar o discurso: como referencial, introduz nele um efeito de real; e por seu esgotamento remete, discretamente, a um lugar de autoridade. Sob esse aspecto, a estrutura desdobrada do discurso funciona à maneira de uma maquinaria que extrai da citação uma verossimilhança do relato e uma validade do saber. Ela produz uma credibilidade.²⁸

A “verdade” do discurso histórico, portanto, é produzida por meio das citações, referências e notas de rodapé que remetem a certos vestígios do passado, os “documentos”. Não se trata de uma “verdade absoluta” ou da “realidade” do passado, mas sim de um “efeito de real” que dá credibilidade ao texto do historiador. Desse modo, estabelece-se um “contrato” entre o autor (o historiador) e o leitor: o texto historiográfico ensina algo àquele que o lê, uma vez que possui uma autoridade de saber (cita documentos) em relação ao leitor (que está, inicialmente, em um espaço de não saber). A omissão do “eu” do autor também contribui para que o texto do historiador seja lido como algo “verdadeiro”.²⁹

É perceptível aqui o fato de que, para pensar a escrita da História, Michel de Certeau acaba estabelecendo um diálogo com a escrita da Ficção. Se por um lado História e Ficção não se separam de maneira rígida, por outro lado não há como negar as especificidades de cada uma. O texto do historiador precisa estar constantemente fazendo referência a uma série de documentos históricos, por meio das citações. O historiador, portanto, não goza da mesma liberdade que o escritor de Ficção, uma vez que, como aponta Michel de Certeau, os personagens que aparecem nas narrativas históricas são de um tipo diferente daqueles que aparecem nas narrativas ficcionais:

[...] os nomes próprios já têm valor de citação. São imediatamente afiançáveis. Enquanto o romance deve, pouco a pouco, preencher os predicados do nome próprio que ele coloca no seu início (como Julien Sorel), a historiografia já o recebe preenchido (como Robespierre) e se contenta em operar um trabalho com uma linguagem referencial.³⁰

²⁸ CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 100-101.

²⁹ Cf. *Ibid.*, p. 103.

³⁰ *Ibid.*, p. 102.

Enquanto o autor de Ficção pode se dar o direito de criar completamente um personagem, o historiador se coloca o desafio de narrar as histórias de personagens que existiram realmente, fora do texto. Os personagens históricos são indivíduos sobre os quais existem vários documentos históricos, bem como um conhecimento socialmente compartilhado a respeito de suas trajetórias e de suas ações, e é por isso que a historiografia recebe cada “nome próprio” (que pode ser o de um personagem) já “preenchido” de alguns predicados. Existe, portanto, um público leitor com o qual o historiador precisa lidar e esse público possui expectativas muito específicas quando vai ler um texto escrito por um historiador. É aqui que temos o “contrato” entre o autor (o historiador) e o leitor.

Sobre esse ponto, aliás, é muito útil recordar algumas observações feitas por Paul Ricoeur, que foi um leitor de Michel de Certeau:

O par narrativa histórica/narrativa de ficção, tal como aparece já constituído no nível dos gêneros literários, é claramente um par antinômico. Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. Ao abrir um romance, o leitor prepara-se para entrar num mundo irreal a respeito do qual a questão de saber onde e quando aquelas coisas aconteceram é incongruente; em compensação, o mesmo leitor está disposto a operar o que Coleridge chamava de *wilful suspension of disbelief*, sem garantia de que a história narrada seja interessante: o leitor suspende de bom grado sua desconfiança, sua incredulidade, e aceita entrar no jogo do como se – como se aquelas coisas narradas tivessem acontecido. Ao abrir um livro de história, o leitor espera entrar, sob a conduta do devorador de arquivos, num mundo de acontecimentos que ocorreram realmente. Além disso, ao ultrapassar o limiar da escrita, ele se mantém em guarda, abre um olho crítico e exige, se não um discurso verdadeiro comparável ao de um tratado de física, pelo menos um discurso plausível, admissível, provável e, em todo caso, honesto e verídico; educado para detectar as falsificações, não quer lidar com um mentiroso.³¹

Esse trecho de **A memória, a história, o esquecimento** trata de uma questão fundamental dentro da discussão sobre a especificidade da narrativa histórica produzida pelo historiador de ofício: há um pacto entre autor e leitor; mais que isso, deve haver um compromisso por parte do historiador em narrar uma história que seja ao menos plausível. Além de atender ao rigor das técnicas de pesquisa, o autor do livro de História deve se preocupar com o seu leitor, com as expectativas desse. Aqui, Paul Ricoeur pensa a relação entre narrativa histórica e narrativa ficcional para além da linguagem escrita, salientando a

³¹ RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François; et al. Campinas: Ed. Unicamp, 2007, p. 274-275.

importância da recepção de um texto por parte de um determinado público. O fato de o público poder considerar que uma determinada narrativa histórica seja plausível significa justamente que esse público compartilha com o historiador um dado conjunto de conhecimentos sobre o passado.

Como se vê, o caminho percorrido pelo historiador desde o trabalho com os documentos até a produção de um texto capaz de apresentar os resultados da pesquisa é bastante complexo e marcado por uma série de exigências, seja dos “pares” na academia ou do público mais amplo. Todavia, apesar de seguir certas regras de pesquisa e de buscar cumprir com uma variedade de exigências atinentes ao seu campo de atuação profissional, o historiador nunca produz uma narrativa neutra e totalmente objetiva. Sempre há marcas da subjetividade do historiador em seu texto, ainda que sejam marcas discretas e só perceptíveis ao leitor mais atento.

Acreditamos que muitos são os paralelos que podem ser traçados entre a escrita da História, como uma atividade desenvolvida pelo historiador de ofício, e a “escritura fílmica da História”, empreendida pelo diretor de um filme documentário. Assim como o historiador profissional, o documentarista também produz a sua narrativa a partir de um “lugar social” específico – para nos valermos do termo usado por Certeau. O documentarista também precisa selecionar e organizar uma série de documentos – que podem ser imagens de arquivo, depoimentos etc. – para depois finalmente montar/editar o filme, em uma tarefa que também exige a adequação do “tempo das coisas” ao “tempo da narrativa”. Assim como o texto do historiador, o filme do documentarista também é dotado de um “efeito de realidade”, no qual as imagens e os depoimentos cumprem com a mesma função que as “citações” no texto historiográfico.

Além disso, de acordo com o que Michel de Certeau observou, se o historiador recebe cada “nome próprio” de cada personagem histórico já preenchido por certos “predicados”, o documentarista também precisa lidar com a mesma situação, uma vez que os filmes documentários “históricos” tratam de personagens “reais”. Assim, quando os cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tandler produziram, respectivamente, os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, por exemplo, eles se viram na necessidade de tratar de dois personagens “reais” muito específicos, Jânio Quadros e João Goulart. Ora, esses dois líderes políticos são personagens históricos a respeito dos quais muito já foi escrito e dito. Dessa maneira, quando os dois cineastas foram realizar os seus filmes, eles se viram diante da necessidade justamente de lidar com o conhecimento histórico socialmente compartilhado

sobre Quadros e Goulart, duas figuras que normalmente são muito lembradas quando da reflexão sobre o processo histórico que levou ao Golpe de 1964 e à Ditadura.

Nessa perspectiva, uma questão a se pensar é como os filmes podem dialogar com o conjunto de conhecimentos disponíveis sobre Jânio Quadros, João Goulart e o Golpe de 1964. Como a escrita da História é marcada pela subjetividade, entendemos que muitas e diferentes podem ser as análises sobre as relações entre esses dois personagens históricos e a recente História Política Brasileira mais ampla. Por isso, no Capítulo 1 deste trabalho, intitulado “Jânio Quadros, João Goulart e o Golpe de 1964: a construção da memória”, faremos uma breve avaliação de como Jânio Quadros e João Goulart foram retratados em algumas obras dentro da bibliografia especializada sobre História do Brasil. Como o leitor terá a oportunidade de verificar quando da leitura do Capítulo 1, o que se percebe é que em relação aos dois personagens históricos existem visões mais positivas e mais negativas. A análise dessas visões será útil porque ela nos permitirá entender com mais clareza as opções feitas por Luís Alberto Pereira e Sílvio Tandler quando esses cineastas realizaram *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*. Assim, no primeiro capítulo chamaremos a atenção não apenas para os pontos em comum entre os filmes e a bibliografia mais ampla sobre os temas abordados nas obras cinematográficas, mas também para o fato de que as disputas pela memória acerca do Golpe de 1964 e da Ditadura ainda estão em andamento.

No intuito de melhor compreender as posições ocupadas por *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* nos embates pela memória em torno de Jânio Quadros, de João Goulart, do Golpe de 1964 e da Ditadura, nós nos dedicaremos a uma análise mais detalhada do processo de produção das duas obras cinematográficas em questão. Esse será o foco do Capítulo 2, intitulado “Luís Alberto Pereira, Sílvio Tandler e a ‘escritura fílmica da História’”. Nesse segundo capítulo, trataremos primeiramente, de um ponto de vista mais teórico, da “escritura fílmica da História”, de modo a melhor situar o leitor no debate em torno da possibilidade de os cineastas escreverem a História. Dessa maneira, a análise de como foi a produção dos dois filmes servirá como uma tentativa de demonstrar, na prática, como as questões teóricas atinentes à “escritura fílmica da História” se colocam. Neste capítulo, analisaremos não só algumas falas dos próprios cineastas sobre os seus filmes, mas também a recepção que as obras tiveram na imprensa a partir dos seus respectivos lançamentos. Esperamos com isso contribuir tanto para uma melhor compreensão da historicidade das duas obras cinematográficas, quanto para uma reflexão sobre como os cineastas se posicionaram politicamente quando da produção dos dois filmes.

A análise fílmica propriamente dita das duas obras será feita nos Capítulos 3 e 4. No Capítulo 3, intitulado “A Representação do Líder Político nos Filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*: entre o elogio e a crítica”, partiremos da ideia de que, se tanto historiadores quanto cineastas elaboram narrativas acerca das ações humanas ao longo do tempo, um elemento que não pode ser ignorado quando da análise de tais narrativas são as formas como os personagens históricos aparecem nelas. Nessa perspectiva, iremos demonstrar o quanto a subjetividade de quem narra uma história pode ser visível no modo como o narrador retrata certos personagens históricos. Assim, nós nos debruçaremos sobre os modos como os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* elogiam e criticam Jânio Quadros e João Goulart. Ao nos dedicarmos aos modos como os filmes retratam esses dois personagens históricos, teremos a oportunidade de explorar um campo que não recebeu muita atenção por parte de Robert A. Rosenstone em **A história nos filmes, os filmes na história**, a saber, a reflexão sobre como a construção de um personagem na narrativa é algo importante não só para o dito Cinema de Ficção, mas também para o Cinema Documentário. O nosso objetivo no terceiro capítulo é compreender como o posicionamento político dos cineastas em relação aos dois personagens históricos em questão está relacionado às opções estéticas feitas por Luís Alberto Pereira e Sílvio Tandler para retratar Jânio Quadros e João Goulart em seus filmes. Afinal, *Jânio a 24 Quadros* critica Jânio Quadros ao construir uma imagem negativa do político por meio de uma linguagem irônica e cômica, enquanto *Jango* é um filme que retrata João Goulart de maneira positiva, mostrando-o como uma espécie de “herói trágico”.

O Capítulo 3, portanto, terá a função de iniciar uma reflexão que será complementada no último capítulo do trabalho, que é justamente a reflexão sobre como as noções de “comédia” e “tragédia” podem ser importantes quando se está “escrevendo a História”. No Capítulo 4, intitulado “A Interpretação Histórica Presente nos Filmes: momentos da recente História Política Brasileira entre a comédia e a tragédia”, nós iremos verificar como as categorias do cômico e do trágico foram importantes não só para a representação dos personagens históricos Jânio Quadros e João Goulart nos dois filmes, mas também para a própria urdidura de enredo mais ampla em cada uma das obras cinematográficas. Nesse último capítulo do trabalho, tentaremos aprofundar um pouco mais naquilo que, como já dissemos, Robert A. Rosenstone deixou um pouco de lado no seu livro **A história nos filmes, os filmes na história**, que é um diálogo mais profícuo com a Teoria da História. Para atingir tal objetivo, dedicaremos o último capítulo à análise de como algumas estratégias narrativas comuns em textos de historiadores e que são descritas por

Hayden White na sua **Meta-História**³² podem ser vistas também nos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*. A escolha pela obra de White se justifica por duas razões: em primeiro lugar, esse autor é citado por Rosenstone e, em segundo lugar, White deu interessantes contribuições para se pensar o cômico e o trágico na escrita da História, tema que é de nosso interesse maior neste trabalho.

Entendemos que outras seriam as formas possíveis de se organizar o presente trabalho, mas acreditamos que os quatro capítulos apresentados aqui, em conjunto, permitem que alcancemos os objetivos aos quais nos propusemos atingir quando do início da pesquisa, os quais eram: a) entender como os presidentes da República Jânio Quadros e João Goulart aparecem nos filmes *Jânio a 24 Quadros* (1981), de Luís Alberto Pereira, e *Jango* (1984), de Sílvio Tendler; b) compreender a historicidade dos dois filmes a partir de uma análise dos aspectos formais e de conteúdo dos mesmos, bem como da recepção das obras; c) verificar como Jânio Quadros e João Goulart são tratados pela historiografia, de modo a estabelecer um diálogo entre as interpretações feitas pelos dois filmes e a bibliografia especializada que aborda a História recente do Brasil. Ademais, os quatro capítulos deste trabalho devem ser entendidos como partes de um único esforço, que é o de entender como a História pode ser escrita das mais distintas maneiras e com os mais variados objetivos.

Em resumo, esperamos que este trabalho possa auxiliar não só aqueles interessados em compreender um pouco mais as relações entre Cinema Documentário e História do Brasil, mas também aqueles indivíduos preocupados em entender as várias formas pelas quais a História pode se constituir como uma área do conhecimento.

³² WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do Século XIX. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

CAPÍTULO I

JÂNIO QUADROS, JOÃO GOULART E O
GOLPE DE 1964:
A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

Quando se analisa os documentários *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, os dois filmes que são os objetos de estudo desta pesquisa, percebe-se claramente a importância que os personagens históricos Jânio da Silva Quadros e João Belchior Marques Goulart possuem dentro das narrativas fílmicas, sobretudo no que concerne ao processo histórico em que se desencadeou o Golpe de 1964. Produzidos e lançados na primeira metade dos anos 1980, época na qual a Ditadura que havia sido instalada no Brasil em 1964 vivenciava os seus momentos finais, as duas obras cinematográficas abordam alguns dos marcantes acontecimentos da recente História Política Brasileira, como que em um exercício de avaliação dos caminhos que conduziram o país até aquele momento.

Tal “exercício”, diga-se de passagem, não foi uma exclusividade desses dois filmes. Como recordam as pesquisadoras Andrea França Martins e Patrícia Machado, a década de 1980 viu a produção, no âmbito do cinema nacional, de alguns filmes que abordavam o recente processo histórico brasileiro, com destaque para o período da Ditadura no Brasil (1964-1985). Em pleno contexto de abertura política, o cinema – especialmente por meio de alguns filmes documentários – procurou recuperar alguns dos momentos recentes da História Política do país. Para além de *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, outros exemplos de documentários produzidos no período são: *Os Anos JK* (1980, Silvio Tendler), *Cabra Marcado para Morrer* (1984, Eduardo Coutinho), *Céu Aberto* (1985, João Batista de Andrade), *Muda Brasil* (1985, Oswaldo Caldeira) e *Operação Brasil* (1986, Luís Alberto Pereira).³³

A existência de uma produção cinematográfica de tal tipo é um interessante indício de como o cinema muitas vezes pode voltar-se para a História de um determinado país. Mais que isso, o fato de cineastas dedicarem tempo e energia na produção de filmes que abordam temas históricos também indica que a escrita da História não é uma atividade sobre a qual os historiadores profissionais exerçam algum tipo de monopólio. O historiador norte-americano Robert A. Rosenstone observou bem nas páginas de **A história nos filmes, os filmes na história** que, a partir de meados do século XX, as mídias visuais (filmes documentários, filmes de ficção, séries, novelas etc.) tornaram-se um dos principais veículos por meio dos quais histórias passaram a ser contadas e divulgadas. No caso de filmes que

³³ Cf. MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da Ditadura. *Galáxia*, São Paulo, n. 28, p. 70-82, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16497/16723>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

tratam de temas históricos, Rosenstone também afirma com razão que, atualmente, eles interferem não só na produção e na circulação do conhecimento histórico, mas também na própria formação da cultura histórica e da consciência histórica das pessoas.³⁴

Mas os filmes que fazem da História a matéria-prima principal na construção de suas narrativas não são produzidos de maneira totalmente independente do contexto em que são feitos. Ao se debruçar sobre as relações entre Cinema, História Pública e Educação a partir dos filmes *Xica da Silva* (1976, direção de Cacá Diegues) e *Chico Rei* (1985, direção de Walter Lima Jr.), o pesquisador Rodrigo de Almeida Ferreira enfatizou que

A intercomunicação entre o filme de gênero histórico e a história pública não se restringe a recriar acontecimentos passados na linguagem audiovisual. É essencial considerar que, ao se debruçarem sobre o passado, o diretor e roteirista, bem como o elenco, partem de um saber existente – que pode ser da história ou do campo ficcional, como, por exemplo, o caso do lendário Chico Rei. Ao estabelecer o diálogo com outras narrativas – históricas ou ficcionais – sobre o tema a ser filmado, ocorre a resignificação de inúmeros aspectos. O filme, portanto, não apenas retomará o conhecimento já circulante, mas produzirá uma versão narrativa sobre os acontecimentos passados.³⁵

Há, portanto, um saber histórico já “existente”, com o qual os cineastas dialogam quando produzem os seus filmes. A “versão narrativa sobre os acontecimentos passados” produzida pelo cineasta não pode ser compreendida sem se levar em conta o conhecimento histórico “já circulante” na sociedade. Como Alcides Freire Ramos afirmou em **Canibalismo dos Fracos**, um dos trabalhos seminais a respeito das relações entre Cinema e História no âmbito da historiografia brasileira, existe um “*saber histórico de base*”,³⁶ que é o conjunto de conhecimentos a respeito do passado comum de uma dada sociedade que, por serem difundidos pelos mais variados meios, são bastante acessíveis a uma grande quantidade de pessoas dessa mesma sociedade, inclusive aos cineastas.

Posto isso, temos que, quando os cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler realizaram, respectivamente, os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, eles se voltaram para

³⁴ Cf. ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 16-18.

³⁵ FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985)**. 2014. 398 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014, f. 37.

³⁶ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002, p. 33.

uma parte da História do Brasil que já foi objeto de um sem número de reflexões no campo da historiografia. Ademais, os dois documentários tratam de personagens históricos e de momentos de nossa recente História Política que certamente já ocupam um lugar privilegiado dentro da cultura histórica da sociedade brasileira. Seja em livros acadêmicos especializados ou em livros didáticos, Jânio Quadros, João Goulart e o Golpe de 1964 constituem-se como temas a respeito dos quais muito já se escreveu. Nesse sentido, a análise das duas obras cinematográficas deverá levar em consideração o “saber existente” acerca dos temas tratados nos dois documentários, pois dessa maneira será possível avaliarmos em que medida a versão da História presente em cada filme se aproxima e/ou se afasta do conjunto de conhecimentos disponível sobre o assunto.³⁷

Este primeiro capítulo de nosso trabalho tem a função de analisar como Jânio Quadros, João Goulart e o Golpe de 1964 têm aparecido em materiais como livros acadêmicos e didáticos. Acreditamos que esses tipos de materiais exercem um importante papel na construção da memória a respeito dos dois personagens históricos em questão e sobre o contexto vivenciado por eles no seio da História Política Brasileira. Assim, o nosso objetivo é verificar o que já foi dito/escrito a respeito de Jânio Quadros e de João Goulart – sobretudo no que diz respeito à relação entre esses dois líderes políticos e o processo que levou ao Golpe de 1964 –, de modo a melhor compreender as opções que foram feitas pelos cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tandler quando da produção dos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*. A nossa hipótese é que os pontos de contato entre as narrativas fílmicas e o “conhecimento já circulante” sobre os temas históricos selecionados revelam os mecanismos pelos quais uma determinada memória a respeito do passado vai se formando e se difundindo socialmente, contribuindo para a consolidação de uma certa cultura histórica, em um complexo processo que certamente é marcado por embates e divergências.

Esperamos que este capítulo possa contribuir para o melhor entendimento de como se deu a produção dos documentários *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, tema que será aprofundado nos demais capítulos deste trabalho.

³⁷ É importante ressaltar que esse “saber existente” sobre os temas tratados nos dois documentários vem sendo construído, debatido e divulgado desde meados dos anos 1960 – época do Golpe de 1964 – até os dias de hoje, passando, evidentemente, pelos anos 1980 – época em que *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* foram produzidos. Dessa maneira, há que se considerar três tempos históricos: a) o tempo dos fatos narrados nos filmes; b) o tempo da produção dos filmes; c) o nosso próprio tempo presente, no qual estamos analisando as duas obras.

1.1 – VISÕES A RESPEITO DE JÂNIO QUADROS

Jânio Quadros é certamente uma figura emblemática da História Política do Brasil. Em 1948, ele iniciou um mandato como vereador de São Paulo e, doze anos depois, foi eleito presidente da República, cargo que assumiu em 1961. A rápida ascensão política foi percebida como um fenômeno notável na época e continuou a despertar atenção por parte de muitos estudiosos nos anos seguintes. Certamente, tanto na época em que estava em plena atividade no cenário político nacional quanto depois, a figura de Jânio Quadros foi objeto de diversas análises e interpretações. Como qualquer figura pública, é natural que ao longo dos anos Quadros tenha sido visto e retratado de maneira mais positiva ou negativa, dependendo do contexto.

É conhecido o esforço do próprio Jânio Quadros em participar ativamente da construção de sua imagem pública ao longo de sua carreira. Quando se candidatou a vereador da cidade de São Paulo, no início de sua trajetória política, Jânio Quadros recebeu votos de um eleitorado muito restrito, formado por pessoas próximas do seu círculo de amizades. Foi apenas com o passar do tempo que Quadros foi ampliando o seu eleitorado, seja nas periferias, onde as pessoas exigiam melhores serviços públicos, seja em meio aos grupos de empresários. Durante o processo de ampliação de seu eleitorado, a propaganda política foi um recurso muito importante, pois permitiu a Quadros levar a sua mensagem a um grupo cada vez mais heterogêneo de pessoas. Nas propagandas, Jânio Quadros usava símbolos como a vela – que iluminaria o caminho – e a vassoura – que varreria a corrupção –, com o intuito de atrair a atenção do maior número possível de pessoas, fosse por meio de cartazes, panfletos, matérias divulgadas em jornais e revistas, *jingles* etc.³⁸

De acordo com Vera Chaia, quando Jânio Quadros entrou na política em São Paulo, como vereador, havia um clima de “desmandos e ineficácia” na Prefeitura. Jânio procurou atuar na Câmara de Vereadores fazendo discursos que denunciavam determinadas práticas de governo e propunham mudanças. Já naquele início, segundo Chaia, Jânio pregava a moralização administrativa e dos usos e costumes, valendo-se de uma visão de mundo que enxergava o Estado como o agente controlador, fiscalizador e educador da sociedade. Assim, o *marketing* político realizado por Quadros e sua equipe trabalhava com tais ideias no intuito

³⁸ Cf. QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 32-46.

de atrair o eleitorado.³⁹ Chaia afirma que Quadros defendia a ideia de que os problemas vivenciados pela sociedade brasileira só poderiam ser resolvidos por meio de uma autoridade forte (de “pulso firme”). Quadros fazia uma “defesa condicional das liberdades democráticas”, ou seja, ele até defendia tais liberdades (o direito de greve, por exemplo), mas dizia que se tais liberdades fossem excessivamente grandes, haveria um risco à manutenção da ordem pública (que ele apreciava).⁴⁰

Porém, esse caráter autoritário de Jânio Quadros não era visto como algo ruim por todas as pessoas. Em sua tese de doutorado, ao analisar diversas cartas destinadas a Jânio Quadros no contexto das eleições presidenciais de 1960, o pesquisador Jefferson José Queler demonstrou que, para algumas pessoas da época, o fato de Jânio deixar transparecer certos traços de “autoritarismo” não era necessariamente uma coisa ruim. De acordo com Queler, muitas pessoas acreditavam que o Brasil precisava exatamente de um governo forte para solucionar os diversos problemas da realidade nacional. Assim, para tais pessoas, Jânio Quadros era uma espécie de possível “bom ditador”, uma vez que ele prometia governar da maneira mais impessoal possível. Havia, portanto, sujeitos que pensavam que só um governante “enérgico” poderia defender a população dos homens corruptos e desonestos que agiam apenas em interesse próprio. Este era o modelo de líder político ideal para muitas pessoas na época e, por isso, muita gente acreditava que Jânio não poderia ser definido como alguém “autoritário” – no sentido mais negativo do termo –, mas sim como um governante com o “pulso forte” necessário para moralizar a política e resolver os problemas do país.⁴¹

Sob esse prisma, cabe mencionar um aspecto importante da propaganda política de Jânio Quadros: a ideia de “justiça” como um dos principais atributos do político. Assim, Jânio era mostrado nas suas propagandas oficiais como alguém que impediria abusos dos mais poderosos sobre os cidadãos mais pobres, como se fosse um pai responsável por zelar dos seus filhos. Apresentando-se como um aplicador da lei, Jânio Quadros buscava aparecer como o homem que moralizaria o país e combateria as injustiças. Não por acaso, Jânio Quadros criticava publicamente os “especuladores” que seriam, segundo ele, os maiores responsáveis pelo problema da inflação. O apelo à “justiça” e o discurso moralizador de

³⁹ Cf. CHAIA, Vera Lúcia Michalany. **A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)**. Ibitinga: Humanidades, 1991, p. 22-55.

⁴⁰ Cf. *Ibid.*, p. 57-60.

⁴¹ Cf. QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 283; 294-295.

Jânio Quadros, especialmente na sua crítica à corrupção – contra a qual ele apresentava a sua vassoura –, foram úteis para estabelecer o diálogo com um eleitorado bastante heterogêneo, que ia das camadas mais baixas até as mais altas, eleitorado esse que reconhecia em Jânio Quadros a personificação do modelo ideal de líder político.⁴²

Jânio também procurou trabalhar a sua imagem escolhendo o tipo de roupa e penteado que usaria em público, conforme a ocasião. Às vezes, ele aparecia vestido de maneira mais descuidada, com o terno sujo de caspas, os cabelos despenteados e a barba por fazer, como se fosse um homem do povo. Em outras oportunidades, ele aparecia mais bem vestido, com os cabelos penteados e usando um terno elegante. Ao longo de sua trajetória, portanto, houve mudanças no modo dele compor o próprio visual. Vejamos, por exemplo, duas fotografias publicadas na revista **O Cruzeiro**, em fevereiro de 1961 (Figura 1).



Figura 1 – Jânio Quadros em imagens publicadas na revista **O Cruzeiro** (11/02/1961). Imagens extraídas da já mencionada tese de doutorado de Jefferson José Queler.

As imagens ressaltam o quanto Jânio Quadros mudou a forma de se vestir e de se mostrar em público ao longo de sua trajetória. Quando era vereador, ele subia à tribuna com a barba por fazer, vestindo roupas largas e com os cabelos não muito bem penteados. Já após a eleição para o cargo de presidente da República, ele aparecia com a barba feita, os cabelos bem penteados e vestindo um terno elegante. As duas fotografias funcionam como um

⁴² Cf. QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 233-234; 293-294.

indício de que Jânio Quadros e o seu *staff* devem ter muito provavelmente revisto os seus parâmetros no que diz respeito à construção da imagem pública do político ao longo do tempo.

Tal mudança no modo do político aparecer em público certamente está relacionada ao fato de que Jânio Quadros era conhecido por não controlar plenamente os próprios impulsos. Eventualmente, em público, ele elevava o tom da voz para falar, gesticulava espalhafatosamente e tinha alguns momentos de raiva descontrolada. Os seus apoiadores afirmavam que tais características eram apenas o sinal de que ele era alguém normal, como um homem comum do povo, um homem que, por ser autêntico e sincero, era incapaz de disfarçar as próprias emoções, apresentando-se sempre como ele de fato era, sem fingimentos.⁴³ Essa tentativa de avaliar o aparente descontrole de Jânio de uma maneira positiva muito provavelmente está associada ao fato de que, historicamente, no pensamento social do Ocidente houve a construção da ideia segundo a qual o “governo de si” é um requisito básico para que o líder político possa exercer o “governo dos outros”.⁴⁴ Portanto, se Jânio aparecia como um homem descontrolado em alguns momentos, seus apoiadores viam a necessidade de falar disso de um modo que fosse mais favorável ao político. Mas não bastava tecer elogios ao caráter “sincero” e “autêntico” de Jânio. Era preciso também trabalhar a imagem pública do político de modo que ele não aparecesse sempre como alguém descontrolado. Assim, havia um grande desafio por parte dos apoiadores de Jânio Quadros na construção da sua imagem pública:

[...] um dos problemas relativos à construção da imagem pública de JQ [Jânio Quadros], especialmente no que diz respeito ao seu viés humano, foi a necessidade de apresentá-lo como sendo capaz de controlar suas paixões. A imagem de descontrole associada a ele, em várias ocasiões, foi substituída pela figura do político com o controle de si. Tanto ele quanto muitos de seus simpatizantes preocuparam-se em evidenciar uma mudança em sua imagem ao longo de sua carreira, com o propósito de indicar suas condições para governar o país.⁴⁵

Assim, as mudanças no modo de se vestir estão associadas à necessidade que Jânio Quadros teve de se mostrar como alguém capaz de controlar a si mesmo. A esse respeito,

⁴³ Cf. QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 219.

⁴⁴ Cf. HAROCHE, Claudine. **Da palavra ao gesto**. Tradução de Ana Montoia e Jacy Seixas. Campinas: Papyrus, 1998.

⁴⁵ QUELER, op. cit., f. 225.

vale a pena ler o trecho de uma coluna escrita por David Nasser na revista **O Cruzeiro**, publicada originalmente no dia 19 de novembro de 1960, citada na tese de Jefferson José Queler e transcrita a seguir:

A quinta vez que o encontrei, Jânio vestia um terno cortado por alfaiate presidencial. Nunca o vi tão elegante. Com tôda a certeza, a tesoura mágica de um Trotta o vestia para a missão que ele considerava a missão de sua vida, sua estrêla de David, tão sua estrêla quanto a lua é de São Jorge. Não era o mesmo Jânio que eu conhecera, desgrenhado, nervoso, largado, fremente, vulcânico. Era uma força domada, uma natureza vencida. Qual dos dois, pensei, será o autêntico? O Jânio despenteado, de colarinho aberto, barba por fazer, levando para os comícios um rato dentro duma gaiola, um Jânio que conduzia nas viagens uma bagagem especial de roupas para comício – ou êsse Jânio calmo, tranqüilo, ponderado, que sorria mansamente, que bebia discretamente o seu vinho? Aquêle era a cachaça. Êste era o champanha. Qual dos dois conquistaria a Presidência? [...].⁴⁶

O fato de Jânio ter mudado ao longo do tempo não só desperta a curiosidade do colonista, mas também faz com que dúvidas a respeito do político apareçam. Afinal, o Jânio autêntico seria aquele sem o controle de si ou aquele que aprendeu a controlar a si mesmo? A complexidade da questão não reside apenas na enumeração das características mais marcantes de Jânio Quadros, mas principalmente no fato de que a imagem pública de Quadros foi objeto de intensos debates entre as décadas de 1950 e 1960, debates nos quais um mesmo conjunto de características podia ser visto de maneira positiva ou negativa, dependendo do posicionamento político-ideológico do observador. Assim, apoiadores e opositores de Jânio Quadros tinham distintas opiniões a respeito de quem seria o verdadeiro Jânio.

O descontrole de Quadros – visível nos seus gestos espalhafatosos, nas suas roupas desalinhadas – podia ser visto sob um viés positivo ou negativo: de um lado, os apoiadores valorizavam a sinceridade de Jânio, enquanto do outro os opositores criticavam a incapacidade do político de controlar a si mesmo. O “autoritarismo” de Quadros também foi objeto de discussões. Pensemos no caso dos famosos “bilhetinhos”. Como se sabe, Jânio tinha o costume de enviar memorandos escritos à mão para os demais funcionários públicos, fazendo solicitações ou dando ordens. Os partidários de Jânio diziam que tal prática era similar à de Winston Churchill, o que igualaria – desse ponto de vista favorável a Quadros

⁴⁶ NASSER, David apud QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 225.

– o político brasileiro ao político inglês. Por sua vez, os opositores de Quadros pejorativamente apelidaram tais memorandos de “bilhetinhos”, por meio dos quais o político se mostrava bastante autoritário, segundo os seus adversários políticos.⁴⁷ Embora houvesse quem enxergasse no autoritarismo de Jânio algo necessário para resolver os problemas do país, também havia aqueles que viam essa mesma característica como algo extremamente negativo e perigoso.

Vejamos, por exemplo, o que escreveu Pompeu de Sousa no **Diário Carioca**, no dia 5 de abril de 1961. Dirigindo-se ao próprio Jânio Quadros, Sousa escreveu:

Excelência:

São 23, 15 no momento em que começo a escrever-lhe este bilhete, porque hoje achei que devia fazê-lo depois de assistir, pela TV, seu discurso, que só agora acabou [...] Quase duas horas de gritos e surdinas alternados, de gestos, ademanos, arrancos e sobretudo pausas imensas, de imensos e angustiosos vazios. Conteúdo mesmo, muito pouco [...] Hoje, nesse bilhete apressadíssimo, queremos apenas destacar um aspecto marginal de seu discurso de ainda agora. Um alarmantíssimo aspecto marginal de seu discurso. Este: o de que não se estava assistindo, na tela da televisão, um discurso seu, isto é, um discurso de um brasileiro, de um brasileiro eleito por brasileiros para governar o Brasil. O que se via e ouvia era um pesadelo: era Adolf Hitler renascido nas telas dos jornais cinematográficos [...] Claro que, olhando bem, era mais uma caricatura de Hitler, mais um Chaplin no papel de Hitler do que outra coisa. E, por isso, houve até muita gente que nos telefonou para a redação, perguntando uns, afirmando outros que Vossa Excelência estava bêbado. Não, não estava. Podemos afirmá-lo, podemos garanti-lo. Vossa Excelência é assim mesmo, ao natural – podemos assegurá-lo até sem o conhecermos pessoalmente. Um Hitlerzinho traduzido em Chaplin traduzido em Jânio.⁴⁸

A avaliação aqui é muito clara: Jânio seria tão autoritário que a sua imagem podia até mesmo ser comparada à de Hitler, ainda que ele fosse um “Hitlerzinho traduzido em Chaplin traduzido em Jânio”. Mas não apenas os opositores de Jânio Quadros ressaltaram o autoritarismo do político. A própria historiografia produzida após o período em que Quadros ocupou a Presidência da República buscou reforçar a ideia de que Quadros era bastante autoritário. Um bom exemplo disso pode ser visto em análises que procuram explicar o porquê de Jânio ter renunciado ao cargo de presidente com apenas sete meses de mandato. De acordo com Jefferson José Queler:

⁴⁷ Cf. QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 54.

⁴⁸ SOUSA, Pompeu de. **Bilhetinhos a Jânio**. Brasília: Cegraf, 1987, p. 99-100.

A renúncia de JQ à Presidência da República, em agosto de 1961, foi e continua sendo objeto de acirradas discussões acerca de suas respectivas motivações naquela ocasião: desequilíbrio psicológico, ação de uma conspiração reacionária ou tentativa de golpe? [...] Em meio à bruma que ainda cerca o episódio da renúncia, situada entre diferentes interpretações e conjecturas, pelo menos é possível reforçar uma das hipóteses em jogo a partir dessa perspectiva: a de que tal atitude relacionava-se a um cálculo para a concentração de poderes em torno da figura do presidente, com a provável consequência da quebra da ordem constitucional.⁴⁹

Mesmo afirmando a existência de diferentes explicações para o gesto de Jânio Quadros, Queler acaba optando por escolher justamente a hipótese que relaciona o episódio da renúncia de Jânio Quadros ao fato de o político ter aspectos autoritários. Na perspectiva de Queler, Jânio renunciou para tentar voltar ao cargo com mais poderes. Aqui, Queler repete ao seu modo uma análise que foi feita, já em 1961, por Luiz Alberto Moniz Bandeira. No texto “O 24 de agosto de Jânio Quadros”, Moniz Bandeira defendeu justamente a ideia de que a renúncia de Jânio Quadros nada mais foi do que uma tentativa do político de ampliar os próprios poderes na Presidência da República. Segundo essa tese, Jânio Quadros esperava que o povo o apoiasse, pedindo que ele permanecesse no cargo. O apoio popular – que não aconteceu – seria o suporte que o político usaria para concentrar os poderes em suas mãos. Independentemente de o fato dessa hipótese estar correta ou não, o que merece destaque é que esse tipo de explicação reafirma o caráter autoritário de Jânio Quadros. Reafirmando tal faceta de Quadros, a interpretação feita por Moniz Bandeira reforça a imagem negativa do político e, nesse sentido, não é por acaso que o autor cita Karl Marx ao lembrar o **18 Brumário de Luís Bonaparte**,⁵⁰ dizendo que a História se repete primeiro como tragédia e depois como farsa, ao comparar o suicídio de Getúlio Vargas (tragédia) à renúncia de Jânio (farsa).⁵¹

A interpretação feita por Moniz Bandeira não ecoou apenas no trabalho de Jefferson José Queler, mas também em outras obras da historiografia. No início de **O governo Goulart e o golpe de 64**, por exemplo, o pesquisador Caio Navarro de Toledo não só descreveu a carta-renúncia de Jânio Quadros como uma “[...] paródia e pastiche da carta-

⁴⁹ QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 287.

⁵⁰ MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução e notas Nélio Schneider; prólogo Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.

⁵¹ Cf. BANDEIRA, Luiz A. Moniz. **A renúncia de Jânio Quadros e a crise pré-64**. São Paulo: Brasiliense, 1979, p. 19-62.

testamento de Getúlio Vargas”, mas também defendeu a ideia de que Jânio teria tentado dar um golpe de Estado quando renunciou ao cargo de presidente da República.⁵² Novamente, uma imagem bastante negativa do político aparece, notadamente por conta do seu autoritarismo.

Tal tendência também é verificada no trabalho de Vera Chaia intitulado **A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)**, publicado em 1991. Em seu livro, a autora faz questão de lembrar que Quadros se mostrou autoritário em diversos momentos da carreira, tais como: as tentativas de Jânio Quadros de esvaziar as funções da Câmara Municipal quando de sua passagem pelo cargo de prefeito de São Paulo, os atritos do político com a imprensa (Chaia afirma que ele não aceitava críticas e processava jornalistas que publicassem algo contra ele), a busca por uma relação mais direta com o povo (sem a intermediação de outros agentes políticos, tais como os partidos), a valorização da própria figura pessoal em seus discursos etc.⁵³

A referência constante da historiografia ao autoritarismo de Quadros certamente contribui para que uma imagem negativa do político seja formada e divulgada. O próprio Jefferson José Queler lembra em seu trabalho que o conceito de “populismo” foi o ponto de partida para muitos autores que se dedicaram a escrever sobre Jânio Quadros. De acordo com Queler, Jânio Quadros tem sido considerado por muitos como “um paradigma de líder ‘populista’”, cujo sucesso em várias eleições provinha “do êxito de uma propaganda meticulosamente organizada e planejada”, propaganda essa que se valia do potencial que Quadros tinha, segundo a interpretação feita tanto na época em que Jânio era ativo na política quanto depois, para “mistificar o eleitorado e a população”. Ainda segundo Queler, essa é a opinião que os opositores de Jânio Quadros tinham em relação ao político, uma opinião que acabou sendo reproduzida posteriormente, nas ciências sociais e na historiografia. Trata-se, portanto, de um posicionamento bastante crítico no que concerne às estratégias usadas por Jânio Quadros ao longo de sua trajetória, uma vez que a sua ascensão política geralmente é explicada por meio do “personalismo” e da “capacidade de representar papéis em público”.⁵⁴ Essa é uma visão sobre Jânio Quadros que certamente contribuiu para que esse personagem

⁵² TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 6.

⁵³ Cf. CHAIA, Vera Lúcia Michalany. **A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)**. Ibitinga: Humanidades, 1991, p. 91-99; 186-203.

⁵⁴ Cf. QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 15-16.

tenha em determinados círculos uma imagem um tanto quanto negativa. De fato, Jânio aparece muitas vezes como um político que “enganou” os seus eleitores e que, por se beneficiar de uma propaganda – um *marketing* – eficaz, não passou de uma espécie de “charlatão”.

Essa imagem negativa de Quadros, segundo Queler, está relacionada justamente ao fato de a trajetória do político ter sido interpretada à luz do conceito de populismo. Queler argumenta que a historiografia em geral vem pensando Jânio Quadros a partir da questão em torno das “lideranças demagógicas” e “personalistas” do populismo. Nesse tipo de análise historiográfica, a propaganda política muitas vezes é retratada de maneira negativa, como se ela fosse meramente um instrumento eficaz na arte de “enganar” os eleitores. Ora, o esforço de Queler em seu trabalho é justamente o de mostrar que o eleitorado brasileiro da época não era “passivo” e muito menos “irracional”, como muitas vezes a bibliografia sobre o populismo faz crer, e que a propaganda política de Jânio Quadros estava inserida em todo um debate sobre a própria imagem pública do político, um debate que ocorreu entre os anos de 1959 e 1961 e do qual participaram – de maneira ativa – os mais diferentes atores sociais. Especialmente por meio da análise de cartas enviadas a Jânio Quadros, Queler defende de maneira profícua a ideia segundo a qual muitas pessoas na época se engajaram na campanha de Jânio Quadros porque enxergavam no político a personificação de seus ideais, tanto que, conforme demonstra Queler, boa parte da propaganda a favor de Jânio foi feita de maneira independente da estrutura publicitária oficial do político.

As observações de Queler são importantes porque, se por um lado elas tratam dos efeitos produzidos pela imagem negativa de Quadros elaborada por seus opositores, efeitos que são visíveis tanto no campo da memória coletiva como no campo da historiografia, por outro lado elas nos colocam o desafio de pensar em como se constituiu o apoio dos eleitores a Jânio Quadros. Aqueles que defendiam Quadros e ressaltavam as suas qualidades não faziam isso apenas por serem “inocentes”, mas porque alguns traços de Jânio eram compatíveis com a sua visão de mundo. Vera Chaia recorda que Quadros não obteve apoio apenas de pessoas pobres e sem escolaridade, mas também de setores das classes média e alta, inclusive de intelectuais e artistas como Décio de Almeida Prado, Sérgio Cardoso, Tônia Carrero, Cacilda Becker, Walmor Chagas, Ziembinski, Stênio Garcia, Jorge Andrade e outros. Ademais, pesquisas na época das eleições presidenciais de 1960 indicavam que,

em regiões como a Guanabara, Belo Horizonte e Salvador, quanto maior a escolaridade do eleitor, maior era a sua tendência de votar em Jânio Quadros.⁵⁵

Nas últimas décadas, destarte, Jânio Quadros foi visto e retratado de maneiras diferentes, ora de um modo mais positivo ora de um modo mais negativo. Apoiadores e opositores de Quadros olharam de maneiras diferentes para as mesmas características do político. Todavia, se tivermos em mente os apontamentos feitos por Jefferson José Queler, podemos perceber que a visão negativa a respeito de Quadros tem recebido mais espaço no âmbito da historiografia. Tal percepção fica ainda mais forte quando não nos restringimos somente a obras acadêmicas, mas avaliamos também livros didáticos que tratam deste personagem histórico. Em um interessante artigo publicado por Mateus H. F. Pereira e Andreza C. I. Pereira, temos um pequeno balanço da produção de livros didáticos que, entre os anos 1970 e o início do século XXI, se dedicaram a interpretar a trajetória de Jânio Quadros. De acordo com os dois pesquisadores, as análises feitas nesses materiais didáticos destacam como aspectos principais da figura de Quadros as seguintes características: a falta de compromisso com legendas partidárias, o estilo populista, o carisma, a imprevisibilidade de suas ações, o discurso de combate à corrupção, o personalismo e ainda certo autoritarismo.⁵⁶

A constatação feita por Mateus H. F. Pereira e Andreza C. I. Pereira pode ser facilmente verificada quando se analisa alguns livros didáticos. Tomemos como exemplo o livro **História para o ensino médio**, de Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo. Nele, há um capítulo que aborda o contexto brasileiro do início dos anos 1960, no qual Jânio Quadros é descrito como um “político independente” e de “vínculos partidários inconstantes”. Sobre a vitória de Jânio nas eleições presidenciais, o livro destaca o número de votos recebidos por Quadros naquela que foi “a maior votação absoluta que um político havia conseguido no Brasil até então”. Já a carreira política de Jânio é classificada como “meteórica” – ele foi de vereador a presidente da República em menos de quinze anos –, ademais, Vicentino e Dorigo fazem questão de lembrar as estratégias utilizadas por Quadros para construir a própria imagem junto aos eleitores: apresentava-se como um homem simples ao aparecer em público

⁵⁵ Cf. CHAIA, Vera Lúcia Michalany. **A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)**. Ibitinga: Humanidades, 1991, p. 175-184.

⁵⁶ Cf. PEREIRA, Mateus H. F.; PEREIRA, Andreza C. I. Entre loucos e fracos: Jânio Quadros e João Goulart em livros didáticos de história (1973-2006). **Cadernos de História**, Uberlândia, v. 15, n. 1, p. 55-56, set. 2006/ set. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/336/331>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

comendo sanduíches de mortadela e vestindo ternos amassados, mal talhados e sujos de caspa, defendia publicamente a moralização governamental, usava como símbolo a vassoura – com a qual prometia varrer a corrupção para fora.⁵⁷

Se os autores nos informam tantos detalhes acerca da maneira por meio da qual Jânio Quadros fazia suas campanhas, pouca informação nos é apresentada a respeito do conteúdo das propostas do político. Aliás, de acordo com os autores, o real perfil político de Jânio apresenta-se como de difícil compreensão:

Quanto ao seu conteúdo, sabemos que não era nacionalista nem liberal e tampouco fiel a esta ou aquela agremiação política, tornando impossível uma definição ideológica. Em 1960, Jânio não “era” da UDN, mas apenas “estava” no partido. Em termos vagos, propunha a moralização e o combate à corrupção, embora sem detalhar os meios para fazê-lo.⁵⁸

A partir disso, é interessante perceber como os autores, aos poucos, vão construindo uma narrativa que não elabora uma imagem muito positiva de Jânio. De fato, nas páginas do livro, Jânio vai aparecendo como uma farsa: “Seu gesticular espalhafatoso, olhar vidrado e curiosa pronúncia encantavam as plateias e mascaravam a sua total falta de conteúdo”; Jânio foi, segundo os autores, “um político da era da televisão”.⁵⁹

Em seguida, Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo fazem uma análise do governo de Jânio Quadros como presidente da República. Os autores destacam a presença de figuras inexpressivas no ministério escolhido pelo presidente e a preocupação de Jânio com assuntos “menores”, tais como proibição de brigas de galo, uso de lança-perfume e utilização de biquínis nas praias brasileiras, medidas essas que são classificadas pelos autores como “altamente polêmicas”, mas “sem importância real para o país”, e que tinham como finalidade apenas mascarar a falta de um projeto político por parte do presidente, ou ainda a sua incapacidade para criar algum. Para completar a descrição do governo de Quadros, os autores chamam a atenção para alguns problemas enfrentados pelo país naquele momento, como a dívida externa preocupante, a crescente inflação e a economia não mais crescendo no mesmo ritmo da época de Juscelino Kubitschek. Tais problemas foram enfrentados com medidas que diminuíram a popularidade de Jânio Quadros, como a política de combate à

⁵⁷ VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio: história geral e do Brasil**. São Paulo: Scipione, 2002, p. 555-556.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 556.

⁵⁹ *Ibid.*

inflação, que acabou gerando recessão, e ainda cortes nos gastos do governo que retiraram subsídios à importação de trigo e óleo, o que elevou o preço do pão e dos combustíveis.⁶⁰ Os autores ainda complementam:

De sucesso, apenas a renegociação da dívida externa, sob as bênçãos do FMI. No entanto, todas as medidas econômicas foram tomadas pensando-se em resolver problemas imediatos, sem nenhum planejamento a longo prazo, contrastando fortemente com a política governamental de seu antecessor.⁶¹

Após a descrição que foi feita de Jânio Quadros, essa comparação com o governo de JK parece servir a um objetivo: mostrar que o governo de Jânio não era guiado por princípios racionais de planejamento a longo prazo. O retrato de um Jânio Quadros “atrapalhado” é completado com outros dados: o político rompeu com a UDN após assumir o poder, manteve um relacionamento complicado com o Legislativo, demonstrou ter um estilo autoritário ao dar ordens por meio dos famosos “bilhetinhos” a outros membros do executivo, muitas vezes desconsiderando o Congresso e sem se mostrar muito interessado em negociar. No que concerne à política externa, medidas adotadas por Jânio como o restabelecimento de relações diplomáticas com a União Soviética, o envio do vice-presidente João Goulart em missão à China comunista, a condenação da política norte-americana em relação à Cuba de Fidel Castro e a condecoração do líder revolucionário Ernesto “Che” Guevara com a ordem do Cruzeiro do Sul são definidas pelos autores como uma tentativa de Jânio de chamar a atenção para algo que não fosse “o fracasso de sua política interna”.⁶²

Por fim, o episódio de renúncia de Jânio Quadros em 25 de agosto de 1961 é visto pelos autores como algo que se deu de maneira súbita, sem maiores explicações e como algo que surpreendeu a todos. Se na carta enviada ao Congresso Jânio falou de “forças ocultas” que se levantavam contra ele, Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo fazem questão de lembrar que o político não explicou claramente quais seriam essas forças, e que logo em seguida viajou para o exterior. Os autores encerram a sua narrativa do governo de Jânio Quadros levantando uma hipótese sobre a intenção de Jânio com a renúncia:

Especula-se que Jânio tenha tentado um golpe. Recebendo críticas de todos os lados e oposição cerrada no Congresso, sem qualquer apoio, o presidente pode ter suposto que o legislativo e, principalmente, as Forças

⁶⁰ Cf. VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio: história geral e do Brasil**. São Paulo: Scipione, 2002, p. 556.

⁶¹ Ibid.

⁶² Cf. Ibid., p. 556-557.

Armadas jamais aceitariam a posse do vice, João Goulart, associado sempre a setores de esquerda. Talvez imaginasse que os seis milhões de eleitores se mobilizassem pela sua permanência e, assim, nos braços do povo, com o apoio das Forças Armadas e do legislativo, retornaria ao poder, fortalecido. De qualquer maneira, o suposto golpe não funcionou: o Congresso aceitou calmamente o pedido de renúncia.⁶³

Como se vê, a análise feita por Vicentino e Dorigo na obra **História para o ensino médio** elabora uma imagem de Jânio Quadros como praticamente a de um equívoco na História do Brasil. Do ponto de vista dos autores, ao construir uma imagem de si mesmo que era melhor que a figura “real”, Jânio enganou o país para se eleger, e seu governo não passou de uma sucessão de erros.

Essa forma negativa de se avaliar a figura de Jânio Quadros também pode ser vista no terceiro volume da coleção **Por dentro da História**, voltada para o ensino médio. Nesse livro, que é assinado por Pedro Santiago, Célia Cerqueira e Maria Aparecida Pontes, a figura do político Jânio Quadros é descrita com mais detalhes em uma breve seção intitulada “Caminhando para o golpe”, em uma clara referência ao Golpe de 1964.⁶⁴ A carreira política de Jânio é vista como “meteórica” e os autores fazem questão de salientar que, após iniciar sua trajetória política como vereador, em “apenas 14 anos” Quadros alcançou o posto de presidente da República ao conquistar o apoio do eleitorado por meio de sua “imagem popular” e de “medidas de impacto moralizante”, entre as quais “a proibição do uso de biquínis nas praias e das brigas de galo”. Os autores descrevem a política de governo de Jânio como “austera e independente, tanto no plano interno quanto no externo”, destacando a condecoração de “Che” Guevara, a aproximação diplomática em relação à União Soviética e à China, a renegociação da dívida externa “com a intermediação do FMI” e os cortes nos gastos do governo. Os três autores ainda afirmam que o presidente tinha “características autoritárias”, fato que provocou atritos com o Congresso, piorando a situação de Quadros, que também tinha que enfrentar a recessão econômica e o desemprego do período.⁶⁵

⁶³ VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio**: história geral e do Brasil. São Paulo: Scipione, 2002, p. 557.

⁶⁴ O título da seção certamente remete a uma teleologia. Escrevendo *a posteriori*, os autores já sabem o que aconteceu pouco tempo depois da vitória de Jânio Quadros nas eleições presidenciais. Já conhecendo o “fim”, Santiago, Cerqueira e Pontes elaboram sua narrativa de modo a orientar o leitor para esse fim já conhecido, o Golpe de 1964.

⁶⁵ SANTIAGO, Pedro; CERQUEIRA, Célia; PONTES, Maria Aparecida. **Por dentro da História 3**. São Paulo: Escala Educacional, 2010, p. 146.

Já o episódio da renúncia de Jânio Quadros é narrado da seguinte forma pelos autores:

Em 25 de agosto de 1961, inesperadamente, Jânio renunciou ao poder. Em sua carta de renúncia, dizia-se pressionado por *forças terríveis*, sem nomeá-las. Alguns especialistas acreditam que esperava uma forte reação popular a seu favor, criando condições para fechar o Congresso e retornar à Presidência com plenos poderes. Nada disso aconteceu e os parlamentares, rapidamente, aceitaram a renúncia. A sociedade brasileira mergulhava em uma nova crise política, que desembocou no golpe militar de 1964 e no fim do breve momento democrático brasileiro, [...].⁶⁶

Como se vê, temos uma descrição do evento que se parece em muito com aquela feita por Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo nas páginas do livro analisado anteriormente, **História para o ensino médio**. Pedro Santiago, Célia Cerqueira e Maria Aparecida Pontes também veem na renúncia de Jânio algo que se deu de maneira inesperada, com o presidente não deixando muito claro quem representaria tais “forças terríveis” que o impeliram a deixar o cargo. Sobre a provável real intenção de Quadros com o seu ato, os autores apresentam a mesma hipótese que havia sido levantada por Vicentino e Dorigo, ou seja, o presidente teria tentado dar uma espécie de golpe, contudo, ao contrário dos autores de **História para o ensino médio**, que haviam classificado tal hipótese como objeto de “especulações”, os três autores de **Por dentro da História**, por sua vez, fazem questão de ligar explicitamente essa hipótese a “alguns especialistas”, ou seja, estudiosos autorizados a falar do passado, ainda que os nomes de tais estudiosos não sejam mencionados. Vale observar também que, na perspectiva de Santiago, Cerqueira e Pontes, a renúncia de Jânio Quadros aparece como uma importante variável na equação que levou ao Golpe de 1964. De fato, segundo os três autores, “[...] a renúncia de Jânio Quadros abriu uma crise institucional, criando as condições necessárias para o golpe militar e a instauração de uma das mais duras ditaduras da história do Brasil”.⁶⁷

Por sua vez, o terceiro volume da coleção **História em movimento**, dedicada ao ensino médio, também apresenta uma análise do papel desempenhado por Jânio Quadros na recente História Brasileira. Neste livro, que é escrito por Gislane Campos Azevedo e Reinaldo Seriacopi, a figura de Jânio Quadros é introduzida na narrativa por meio de uma seção intitulada “A volta do populismo”, na qual é dito que Jânio chegou à Presidência

⁶⁶ SANTIAGO, Pedro; CERQUEIRA, Célia; PONTES, Maria Aparecida. **Por dentro da História 3**. São Paulo: Escala Educacional, 2010, p. 146.

⁶⁷ Ibid., p. 154.

usando um “discurso moralista”, tecendo críticas à política econômica de JK e “prometendo varrer para longe a corrupção do país”. Afirmado que Quadros era “dono de um estilo marcadamente populista”, os autores relembram o símbolo usado pelo político em sua campanha – a vassoura – e também observam que, apesar de ter vencido as eleições com o apoio da UDN, Jânio Quadros “[...] não era ligado a nenhum partido e, como tal, procurou governar de forma independente”.⁶⁸

A partir disso, Azevedo e Seriacopi se voltam para o governo de Quadros na Presidência da República, salientando que as “atitudes políticas” de Jânio “geraram controvérsias”. No que concerne à política interna, os autores afirmam que Quadros “preocupou-se com questões de pouca relevância”, trazendo como exemplo que confirma isso a decisão adotada por Quadros de proibir o uso de lança-perfume no carnaval, as brigas de galo e o uso de maiôs cavados nos desfiles de beleza. Já no âmbito da economia, os autores destacam como medidas tomadas pelo presidente a “contenção dos gastos públicos”, a desvalorização da moeda e o congelamento dos salários, aliás, medidas que, segundo os autores, desagradaram “os sindicatos e as classes trabalhadoras”. Por sua vez, sobre a política externa adotada pelo político tem-se, como nos outros livros analisados anteriormente, a presença de algumas decisões tomadas por Jânio que marcaram a sua “[...] posição de independência em relação ao governo dos Estados Unidos”, tais como a reaproximação com a União Soviética, o envio de uma missão diplomática – chefiada pelo vice-presidente, João Goulart – à China comunista e a condecoração de Ernesto “Che” Guevara, “[...] um dos líderes da Revolução Cubana de 1959”.⁶⁹

Gislane Campos Azevedo e Reinaldo Seriacopi apontam a “ampla oposição no Congresso”, que impedia, segundo os autores, a aprovação dos projetos de Jânio, como um importante fator que levou à renúncia do presidente em 25 de agosto de 1961. Tal como nas obras didáticas analisadas anteriormente, Azevedo e Seriacopi também procuram explicar a renúncia por meio de uma conhecida hipótese, levantada, segundo eles, por “alguns historiadores”: Jânio teria tentado dar um golpe ao renunciar, sua verdadeira intenção era fazer com que alguns setores da sociedade brasileira, contrários à posse do vice Goulart, que, segundo os dois autores, era “politicamente ligado à esquerda e aos sindicatos”, se manifestassem pela sua permanência na Presidência, o que o fortaleceria no cargo.

⁶⁸ AZEVEDO, Gislane Campos; SERIACOPI, Reinaldo. **História em movimento: do século XIX aos dias de hoje**. São Paulo: Ática, 2011, p. 305. v. 3.

⁶⁹ Ibid.

O rápido exame de como Jânio Quadros normalmente aparece em livros acadêmicos e didáticos revela uma repetição nos temas atinentes à figura do líder político, tais como a questão da propaganda política feita por Quadros (na qual era muito presente o discurso de combate à corrupção), o seu caráter “atrapalhado”, sua ligação com o populismo e o seu estilo autoritário de governar. Como se vê, há uma forte tendência a uma representação negativa de Jânio Quadros, mesmo que historicamente também tenham existido interpretações mais favoráveis ao político.⁷⁰ Ora, do nosso ponto de vista, o documentário *Jânio a 24 Quadros* pode ser entendido como uma obra que integra o conjunto de narrativas críticas a Jânio Quadros. Como se verá com mais detalhes no Capítulo 3 deste trabalho, o filme de Luís Alberto Pereira mostra o político de maneira bastante negativa, inclusive utilizando-se do humor para retratar os defeitos de Jânio Quadros, defeitos esses que são os mesmos apontados na historiografia e em livros didáticos que tratam da trajetória do referido líder político.

Algo que chama a atenção é o fato de que, segundo Vera Chaia, após o Golpe de 1964, Jânio Quadros teve suspensos os seus direitos políticos, passando a se dedicar a atividades como a escrita de livros didáticos e a pintura. Foi só na segunda metade dos anos 1970 que Quadros voltou a aparecer na esfera pública, dando declarações na imprensa em defesa da “autoridade do poder executivo” sobre os outros poderes. Jânio defendia que só “uma democracia forte, autoritária e de conteúdo humanista” poderia “sustentar e fortalecer a liberdade, a família, a livre empresa, a propriedade e o trabalho, sujeitando tudo aos valores cristãos que deveriam inspirar o homem”. Não por acaso, Jânio Quadros apoiou a repressão imposta pela Ditadura por meio do AI-5 e se posicionou contra a Lei de Anistia. É evidente aqui não só o autoritarismo de Quadros, mas também o seu conservadorismo. Ainda segundo a perspectiva de Vera Chaia, em 1980 começou-se a falar na possibilidade da candidatura de Jânio Quadros ao governo do estado de São Paulo, já que eleições iriam ocorrer em 1982. E de fato Quadros disputou aquele pleito, mas foi derrotado por Franco Montoro.⁷¹

Ora, foi justamente neste cenário de possível retorno de Jânio à vida pública que o filme de Luís Alberto Pereira foi produzido e lançado. *Jânio a 24 Quadros*, portanto, não

⁷⁰ Na internet, por exemplo, é possível acessar a página virtual da chamada “Fundação Presidente Jânio Quadros”, uma entidade que se coloca a missão de divulgar a memória de Quadros – sob um viés mais positivo – e também de articular grupos conservadores e de direita no Brasil. Ver: FUNDAÇÃO PRESIDENTE JÂNIO QUADROS. Disponível em: <<http://fpjq.org.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁷¹ Cf. CHAIA, Vera Lúcia Michalany. *A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)*. Ibitinga: Humanidades, 1991, p. 251-253.

mostra o seu personagem-título de maneira negativa por acaso, mas em função do contexto vivenciado à época de seu lançamento. O filme ressaltou os defeitos de um político que, naquele momento em que o documentário foi lançado, ensaiava o seu retorno à vida pública. Um aspecto importante é o fato de que o filme de Luís Alberto Pereira começa justamente abordando a possibilidade de Jânio Quadros voltar a assumir um cargo político, o que não é algo gratuito. De qualquer modo, independente do peso da intenção do diretor naquele cenário, o fato é que Jânio Quadros acabaria tornando-se novamente o prefeito da cidade de São Paulo, entre os anos de 1986 e 1989. Como dissemos anteriormente, não havia apenas quem criticasse Jânio, mas também quem o apoiasse, já que o político era visto de distintas maneiras pelas mais diferentes pessoas. O filme de Luís Alberto Pereira é apenas um retrato possível de Jânio Quadros, retrato aliás que foi feito em um momento bastante específico.⁷²

1.2 – VISÕES A RESPEITO DE JOÃO GOULART

Se a figura de Jânio Quadros foi vista de maneira positiva ou negativa, dependendo do contexto e do observador, podemos dizer que o mesmo ocorreu com a figura de João Goulart. No livro **O Governo Goulart e o golpe de 64**, o pesquisador Caio Navarro de Toledo descreve inicialmente o período em que João Goulart governou o Brasil como uma época marcada pela crise econômica e político-institucional, pela mobilização política popular e pelo acirramento da luta ideológica de classes. Segundo Toledo, o governo Goulart era visto por grupos de direita como um período marcado pela subversão, pela corrupção, pela crise de autoridade e pela desordem.⁷³ Toledo também aponta que a própria figura de Goulart era vista com desconfiança por grupos conservadores da sociedade brasileira, que não viam com bons olhos a proximidade que o político tinha com a figura de Getúlio Vargas e com os sindicatos, bem como o fato de Jango agitar as bandeiras do nacionalismo e das reformas de base.⁷⁴

Exemplos de tal tipo de interpretação podem ser vistos na postura de parte da própria imprensa daquela época. Segundo a pesquisadora Flávia Biroli, entre os anos de 1963 e 1964, ganhou força na imprensa a propaganda pró-golpe, onde uma parte

⁷² Nos próximos capítulos teremos a oportunidade de abordar, com mais maiores detalhes, o processo de produção do filme e também os aspectos estéticos/formais da obra.

⁷³ Cf. TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 8-10.

⁷⁴ Cf. *Ibid.*, p. 13-16; 59-60.

considerável dos jornais de grande circulação fez oposição a João Goulart. Biroli chama a atenção para o fato de que, nesse momento, nos jornais muito se falava de Jango como “um demagogo”, alguém “sem controle ou capacidade de conduzir o processo político” ou ainda como “[...] um oportunista, ligado com maior ou menor aporte ideológico aos interesses sindicais, peronistas, soviéticos”.⁷⁵ Goulart era mostrado sob uma perspectiva negativa, portanto. É dentro desse quadro que foram publicados os famosos editoriais “Fora” e “Basta”, no **Correio da Manhã**, textos que claramente pediam o afastamento de João Goulart da Presidência da República, às vésperas do Golpe de 1964.

Todavia, vale salientar que, conforme demonstra Caio Navarro de Toledo, João Goulart não era visto com desconfiança apenas por parte de grupos conservadores e de direita. Toledo afirma que dentro da própria esquerda havia quem não confiasse completamente em Jango. Para alguns grupos de esquerda, Goulart teria protelado certas medidas populares, afastado colaboradores progressistas, combatido setores independentes dos sindicatos, oferecido importantes cargos para representantes das classes dominantes, indicado alguns “duros” das Forças Armadas para postos estratégicos e mantido compromissos com o conservador PSD, em práticas que colocariam sob suspeita a sua figura como líder político.⁷⁶

Em nossa avaliação, o esforço empreendido por Toledo é o de apresentar elementos que permitam questionar a interpretação segundo a qual João Goulart teria feito parte de uma “ameaça comunista” existente no Brasil.⁷⁷ Caio Navarro de Toledo faz questão de lembrar que Goulart era um grande proprietário de terras, afirmando também que Jango era “um fiel defensor do capitalismo”, embora fosse um capitalismo – ao menos no campo do discurso – mais “humanizado” e “patriótico”. Por mais que Goulart fosse rotulado de “comunista” por

⁷⁵ BIROLI, Flávia. João Goulart e o golpe de 1964 na imprensa, da transição aos dias atuais: uma análise das relações entre mídia, política e memória. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE COMUNICAÇÃO E POLÍTICA, 1, 2006, Salvador-BA. **Anais...** Salvador: [S. n.], 2006, p. 10. Disponível em: <http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2010/11/Biroli_2006.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁷⁶ Cf. TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 59-60.

⁷⁷ Tal interpretação não apareceu apenas nas páginas de alguns jornais de grande circulação no início da década de 1960, mas também tem sido constantemente reproduzida dentro de certos circuitos sociais e intelectuais no Brasil ao longo dos últimos anos. No campo do cinema, apenas a título de exemplo, podemos mencionar o documentário *Reparação* (2010), produzido e dirigido por Daniel Moreno, um filme que, ao focar a sua análise nas vítimas dos atos ligados à luta armada contra a Ditadura no Brasil, acaba por defender a tese segundo a qual os grupos de esquerda no nosso país teriam tentado instalar uma ditadura comunista em terras brasileiras. Assim, do ponto de vista do filme, o Golpe de 1964 que derrubou João Goulart do poder é visto de maneira positiva.

militares e conservadores, as suas ações como ministro do Trabalho e, depois, como vice-presidente, visavam mais a contribuir, de acordo com a perspectiva de análise adotada por Toledo, para que o Estado controlasse as atividades sindicais.⁷⁸ A própria reforma agrária defendida por Goulart, segundo Toledo, não tinha nenhum caráter revolucionário. Muito pelo contrário, tal reforma buscava simplesmente garantir a propriedade privada para mais gente, aumentando a produção de alimentos (para abastecer as cidades que passavam por um processo de crescimento no período) e dando uma maior dignidade para as pessoas, o que tinha como finalidade evitar maiores convulsões sociais.⁷⁹

Uma análise semelhante à de Caio Navarro de Toledo pode ser encontrada nas páginas do livro **O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil – 1961-1964**, de autoria de Luiz Alberto Moniz Bandeira. Nesta obra, Moniz Bandeira também recorda a condição social privilegiada de Goulart – rico estancieiro e criador de gado – e descreve Jango mais como uma espécie de “reformista”, talvez próximo da social-democracia, e não como um comunista.⁸⁰ Moniz Bandeira chega a argumentar que o restabelecimento das relações do Brasil com a URSS se deu em função da necessidade que o nosso país tinha de ter acesso a novos mercados (cabe lembrar os problemas econômicos vivenciados na época, como a inflação) e não por uma adesão ao comunismo.⁸¹ Nessa perspectiva, com base na análise do autor, o Golpe de 1964 se deu, sobretudo, por causa da Guerra Fria, em um contexto no qual o governo dos EUA viu o governo Goulart como uma ameaça aos interesses estadunidenses (a nacionalização de empresas estrangeiras e o controle da remessa de lucros ao exterior eram temas importantes para Jango), enquanto, no Brasil, grupos de empresários e proprietários viram as “reformas de base” como um sinal de que o comunismo dominaria o país, mesmo que, para Moniz Bandeira, João Goulart não pudesse ser classificado como comunista. Dito de outra forma, a forte bipolarização ideológica do período contribuiu para a derrubada de Jango da Presidência de República em 1964. Neste aspecto, a interpretação feita no filme *Jango*, diga-se de passagem, aproxima-se bastante da de Moniz Bandeira, pois no filme de Sílvio Tendler a bipolarização política dos tempos da Guerra Fria também é vista

⁷⁸ Cf. TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 14-16.

⁷⁹ Cf. *Ibid.*, p. 54-55.

⁸⁰ Cf. BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil – 1961-1964**. 7. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Revan; Brasília: Ed. UnB, 2001, p. 51 et seq.

⁸¹ Cf. *Ibid.*, p. 68-69.

como um forte componente do processo que levou ao Golpe de 1964, como teremos a oportunidade de demonstrar, em mais detalhes, nos próximos capítulos deste trabalho.

Cabe mencionar ainda que, assim como Jânio Quadros, João Goulart também recebeu a atenção por parte de alguns livros didáticos que abordam a recente História Brasileira. Segundo o já mencionado artigo de Mateus H. F. Pereira e Andreza C. I. Pereira, em diversos livros didáticos produzidos ao longo das últimas décadas, João Goulart costuma aparecer “[...] como um governante que não possuía a confiança e o apoio de alguns setores da classe média e alta devido à sua política de esquerda” e também por conta de seu “passado populista”,⁸² ligado a Getúlio Vargas. De fato, quando se analisa algumas obras didáticas, o que se percebe é uma tendência a que João Goulart seja retratado de maneira um pouco mais positiva do que Jânio Quadros. Mesmo que alguns livros didáticos abordem o tema da “fraqueza” de Goulart, em geral esses materiais costumam elogiar as intenções de Goulart com as suas “reformas de base”, prevalecendo uma interpretação segundo a qual Jango ao menos tentou fazer algo em prol da população mais pobre e que, por isso, acabou sendo derrubado do poder pelos grupos econômicos dominantes.

Vejamos o caso do livro **História para o ensino médio**, de Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo. Nele, os autores assim abordam o contexto de crise política iniciado após a renúncia de Jânio Quadros ao cargo de presidente da República:

Em 30 de agosto, os ministros militares lançaram um manifesto à nação, no qual insistiam na “inconveniência” da posse de Jango, tido como agitador e comprometido com interesses comunistas. As Forças Armadas, entretanto, estavam divididas. Muitos oficiais defendiam o respeito à legalidade e, portanto, a posse de Jango. Dentre esses, destacava-se, mais uma vez, o general Lott, que logo tornou pública sua posição.⁸³

Os autores dão sequência à narrativa lembrando que, no sul do país, surgiu então a Voz da Legalidade, rede de rádio organizada por Leonel Brizola, político do PTB e governador do Rio Grande do Sul à época, além de ser também cunhado de Goulart, que liderou um movimento de apoio à posse de Jango na Presidência. A todo o debate em relação a quem ocuparia a cadeira deixada por Jânio Quadros seguiu-se a experiência

⁸² PEREIRA, Mateus H. F.; PEREIRA, Andreza C. I. Entre loucos e fracos: Jânio Quadros e João Goulart em livros didáticos de história (1973-2006). **Cadernos de História**, Uberlândia, v. 15, n. 1, p. 56-57, set. 2006/ set. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/336/331>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁸³ VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio: história geral e do Brasil**. São Paulo: Scipione, 2002, p. 558.

parlamentarista no Brasil, possibilitada graças à aprovação de uma emenda constitucional pelo Congresso em 2 de setembro de 1961: Jango se tornaria o presidente, mas quem governaria realmente o país seria um primeiro-ministro. Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo nos informam que Tancredo Neves, do PSD, Brochado da Rocha, do mesmo partido, e Hermes Lima, do PSB, se sucederam no cargo de primeiro-ministro entre setembro de 1961 e janeiro de 1963, em um contexto de aprofundamento dos problemas econômicos do Brasil. O sistema acabou fracassando e um plebiscito decidiu pela volta do presidencialismo.

No intuito de combater a inflação e retomar o crescimento econômico “em níveis semelhantes àqueles obtidos na época de Juscelino”, como afirmam Vicentino e Dorigo, João Goulart lançou, juntamente com os ministros San Tiago Dantas (Fazenda) e Celso Furtado (Reforma Administrativa), em 1963, o chamado Plano Trienal. Tal plano deveria ser acompanhado de um conjunto de reformas, as quais Jango chamava de “reformas de base”, divididas nas categorias agrária, tributária, financeira e administrativa. Segundo Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo, “Se adotadas, as reformas de base representariam a mais séria tentativa de promover a distribuição de renda já feita no país. Goulart, seguindo a tradição populista, enfatizava a primeira categoria [a agrária], dando ao seu governo uma conotação aparentemente revolucionária”.⁸⁴

Após tais palavras serem ditas em relação às reformas de base, Vicentino e Dorigo se debruçam sobre os obstáculos existentes no caminho da concretização de tais reformas, “obstáculos insuperáveis”, segundo os autores. O “caráter esquerdizante” do governo de Jango e o tom “nacionalista” dos discursos do presidente, muitos deles “violentamente antinorte-americanos”, por exemplo, dificultavam o apoio dos Estados Unidos da América nos processos de renegociação da dívida externa e de ingresso de capitais estrangeiros no Brasil. Por sua vez, o combate à inflação dependia de “[...] medidas francamente impopulares, que o presidente não parecia muito disposto a aplicar”.⁸⁵

À perda de controle da economia por parte do governo somou-se o agravamento da situação política do país. No panorama feito por Vicentino e Dorigo tem-se a divisão dentro dos partidos políticos, a incapacidade do PTB de controlar sozinho o Congresso – que, aliás, estava dividido entre a Frente Parlamentar Nacionalista, formada pelos que apoiavam Jango, e a Ação Democrática Parlamentar, formada pelos seus opositores –, a União Nacional dos

⁸⁴ VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio**: história geral e do Brasil. São Paulo: Scipione, 2002, p. 559.

⁸⁵ Ibid.

Estudantes (UNE) se mobilizando em torno de propostas de transformação social e ainda setores da Igreja Católica se manifestando. Neste amplo quadro ainda aparecem a reforma agrária defendida por Goulart e que também era a bandeira das Ligas Camponesas no nordeste brasileiro, e ainda as reivindicações salariais e os protestos contra o aumento do custo de vida que estavam nas pautas das greves organizadas pelos sindicatos. Segundo os autores de **História para o ensino médio**, “Em poucos momentos da história do Brasil viu-se uma mobilização política tão intensa. O programa das reformas de base era discutido nas ruas, nas escolas, nas fábricas, no campo”.⁸⁶

Dentro deste cenário de mobilização política descrito por Vicentino e Dorigo, assim aparecem o comício de João Goulart na Central do Brasil e a posterior reação por parte de certos setores da sociedade brasileira:

Em 13 de março de 1964, num comício próximo à estação ferroviária Central do Brasil, no Rio de Janeiro, Jango falou para aproximadamente 150 mil pessoas, radicalizando sua promessa de reforma agrária. Antecipou, também, a futura “reforma urbana” (que assustou os proprietários de imóveis residenciais nas cidades), além de prometer mudar os impostos, taxando os mais ricos. Assustou a tal ponto a classe média, as elites e as Forças Armadas, que acabou acelerando a conspiração que visava derrubá-lo. O golpe se articulava a partir da ESG e tinha como líder o chefe do estado-maior do exército, general Castelo Branco. Contava também com o apoio tácito do governo norte-americano, representado pelo coronel Vernon Walters, antigo oficial de ligação da FEB na Itália, responsável pelos contatos com os golpistas nas Forças Armadas. No mesmo mês, quase 500 mil pessoas desfilaram, em São Paulo, na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, espécie de resposta conservadora ao comício da Central, mostrando aos golpistas que existia uma base social de apoio ao movimento. Em seguida, iniciou-se uma revolta dos marinheiros no Rio de Janeiro, que acabou servindo como causa imediata do golpe: a disciplina nas Forças Armadas estava em jogo, alguns marinheiros não mais obedeciam a seus comandantes.⁸⁷

Desse modo, o que os autores fazem em sua narrativa é articular as propostas de transformação social e econômica feitas por João Goulart e a mobilização política daí decorrente, tanto aquela mobilização favorável às reformas de base defendidas por Jango quanto aquela mobilização conservadora, ou seja, contrária a tais reformas, ao fim que já é conhecido pelos autores do livro, a saber: o Golpe de 1964, que instauraria uma ditadura de

⁸⁶ VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio**: história geral e do Brasil. São Paulo: Scipione, 2002, p. 559.

⁸⁷ Ibid., p. 560.

mais de vinte anos no Brasil. O caráter de João Goulart, nessa perspectiva, ajuda a explicar a ocorrência do golpe.

Sobre o golpe propriamente dito, Vicentino e Dorigo mencionam a adesão de várias unidades militares e o apoio dado pelos governadores dos principais estados brasileiros (Ademar de Barros, de São Paulo, Carlos Lacerda, do Rio de Janeiro, e Magalhães Pinto, de Minas Gerais) ao golpe. É dito ainda que Leonel Brizola tentou organizar a resistência, mas que Jango “renunciou a qualquer tentativa de resistir”. Em seguida, os autores comparam o episódio ao suicídio de Getúlio Vargas, chamando a atenção para as semelhanças entre os dois eventos: “Mais uma vez um líder populista ficou ‘sozinho’ ao lado do povo contra forças conservadoras, tendo à frente as Forças Armadas. E, mais uma vez, o líder rejeitou a hipótese de luta armada”.⁸⁸ O “mais uma vez”, repetido duas vezes neste trecho, faz referência à crise política que levou ao suicídio de Getúlio Vargas, em 1954. Aqui, a comparação entre Goulart e Vargas é feita de modo a salientar as características positivas de Jango.

Por fim, Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo pensam o Golpe de 1964 dentro de um contexto de “colapso do populismo no Brasil”, entendido por eles como uma política na qual, por meio da figura de um “líder carismático”, o Estado “agia como intermediário entre a burguesia e o proletariado urbano, ‘forçando’ essa mesma burguesia a realizar concessões (por meio de uma política trabalhista), enquanto mantinha o proletariado sob controle”. Sendo assim, os autores enxergam na expansão do proletariado urbano, provocada pelo “processo de industrialização viabilizado pelo populismo”, a origem do surgimento de “novas reivindicações”, entre as quais “uma distribuição de renda global”, em um processo no qual os trabalhadores se voltaram para o Estado e receberam desse uma proposta: as reformas de base. Nessa linha de raciocínio apresentada por Vicentino e Dorigo, o Estado brasileiro, com João Goulart, deixava de atender aos interesses das elites: “[...] o populismo deixava de ser um instrumento usado em benefício da burguesia”.⁸⁹ Como resultado, a elite se sentiu no direito de desmontar o Estado populista e criar um novo, por meio do Golpe de 1964.

Como se vê, os autores enxergam na tentativa de Jango de responder aos anseios das camadas mais populares da sociedade brasileira a origem da reação conservadora que levou ao Golpe que tirou João Goulart do poder e deu início à Ditadura no Brasil. Se nas

⁸⁸ VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio: história geral e do Brasil**. São Paulo: Scipione, 2002, p. 560.

⁸⁹ Ibid.

páginas anteriores de **História para o ensino médio**, Jânio Quadros aparecera como um presidente “atrapalhado”, que não sabia o que fazer, João Goulart é tratado com um pouco mais de “carinho” pelos autores: apresentando propostas que se voltavam para as camadas populares, João Goulart não conseguiu derrubar certos obstáculos que acabaram o levando à queda. Se, por um lado, a renúncia de Jango à luta armada pode ser vista por uns como um ato de covardia, em outra perspectiva, Vicentino e Dorigo parecem ver em tal decisão do político uma atitude que visava impedir um derramamento de sangue no país, um ato mais nobre do que a renúncia de Jânio Quadros à Presidência da República em 1961.

Em **Por dentro da História**, os autores Pedro Santiago, Célia Cerqueira e Maria Aparecida Pontes descrevem a agitação política do início dos anos 1960 por meio de elementos que também apareceram na narrativa de Cláudio Vicentino e Gianpaolo Dorigo: as Ligas Camponesas e o debate pela reforma agrária, a ação dos estudantes e dos operários nas cidades, a Igreja Católica também se fazendo presente (sobre a Igreja, aliás, Santiago, Cerqueira e Pontes afirmam que havia uma divisão na instituição, com um grupo apoiando “a sindicalização dos trabalhadores rurais” e outro grupo defendendo a propriedade e combatendo o comunismo) e ainda a atuação das Forças Armadas, com destaque para “o grupo alinhado aos Estados Unidos, que também alardeava o perigo comunista e a ameaça à segurança nacional”. Em tal narrativa, o governo de João Goulart é descrito como incapaz de atender às reivindicações de setores mais amplos da sociedade em meio àquele cenário de crise e o comício da Central do Brasil ocorrido no dia 13 de março aparece como um exemplo das manifestações incentivadas por Jango para “buscar apoio na população”, que criticava a carestia do período. A Marcha da Família com Deus pela Liberdade e o protesto dos marinheiros também aparecem como acontecimentos decisivos para o desenrolar do Golpe de 1964, liderado por Castelo Branco, que contou com o apoio de várias guarnições militares do país e de muitos governadores. Ao mencionar o golpe propriamente dito, os autores registram que “Sem reação, Jango partiu para o exílio no Uruguai”.⁹⁰

No intuito de explicar o processo que levou à Ditadura no Brasil, a narrativa presente no terceiro volume de **Por dentro da História** procura de alguma maneira colocar o caráter populista não só de Jânio Quadros, mas também de João Goulart como uma importante causa do Golpe de 1964. Os dois políticos são vistos por Pedro Santiago, Célia Cerqueira e Maria Aparecida Pontes como sujeitos que tentaram conquistar o apoio das

⁹⁰ SANTIAGO, Pedro; CERQUEIRA, Célia; PONTES, Maria Aparecida. **Por dentro da História 3**. São Paulo: Escala Educacional, 2010, p. 155-156.

massas, porém, cada um a seu modo e dentro de sua conjuntura de governo, e que se mostraram incapazes tanto para governar quanto para lidar com as forças políticas que se debatiam naquele contexto histórico.

Por sua vez, o livro **História em movimento** introduz o período em que João Goulart ficou na Presidência da República na narrativa por meio de uma seção intitulada “As reformas de base e o golpe militar”. Inicialmente, o regime parlamentarista que vigorou no Brasil entre setembro de 1961 e janeiro de 1963 é descrito por Gislane Azevedo e Reinaldo Seriacopi como “frágil” e “marcado por manifestações de insatisfação política e social”, sendo que três pessoas – Tancredo Neves, Brochado da Rocha e Hermes Lima – ocuparam o cargo de primeiro-ministro durante tal experiência, encerrada em 1963 por um plebiscito que definiu a volta do regime presidencialista. Foi após essa “restauração do presidencialismo” que Jango apresentou o Plano Trienal, programa que procurava “combater a inflação”, “promover reformas sociais e lançar as bases para a retomada do crescimento econômico e industrial brasileiro”. Os autores dão destaque então à importância das “reformas de base” nesse processo, definidas por Azevedo e Seriacopi como “[...] um conjunto de medidas que previam grandes mudanças nas áreas administrativa, fiscal, eleitoral, tributária, educacional e agrária”.⁹¹

Segundo a análise dos dois autores de **História em movimento**,

Entre as principais medidas defendidas por Jango estavam a reforma agrária, o direito de voto aos analfabetos e aos militares de baixa patente, a nacionalização das empresas concessionárias de serviços públicos e o imposto progressivo (quanto maior a renda, mais alta a alíquota do imposto). As reformas de base dividiram a sociedade brasileira. O apoio às medidas vinha dos grupos de esquerda e dos setores trabalhistas, dos sindicalistas e dos integrantes das ligas camponesas e das entidades estudantis (lideradas pela União Nacional dos Estudantes, UNE). No entanto, as medidas das reformas de base encontraram forte oposição entre os grupos conservadores da sociedade: associações patronais, empresários, oficiais de alta patente das Forças Armadas, setores da alta hierarquia da Igreja Católica, políticos de direita, etc. Para esses setores, Jango pretendia, na verdade, implantar o comunismo no Brasil. Assustados com essas medidas, parlamentares do PSD – que junto com os do PTB garantiam a base política do presidente no Congresso – aproximaram-se dos deputados da UDN, que faziam forte oposição ao governo de Jango.⁹²

⁹¹ AZEVEDO, Gislane Campos; SERIACOPI, Reinaldo. **História em movimento**: do século XIX aos dias de hoje. São Paulo: Ática, 2011, p. 306.

⁹² Ibid.

Mais uma vez as reformas de base são entendidas dentro de um processo que marcou a articulação de setores conservadores da sociedade brasileira na oposição ao presidente João Goulart. Assim como nos livros didáticos anteriores, Gislane Campos Azevedo e Reinaldo Seriacopi elaboram, aqui, uma narrativa dos acontecimentos que vai se encaminhando para o Golpe de 1964 – o próprio título da seção, “As reformas de base e o golpe militar”, já dá sinais disso. E tal narrativa apresenta os mesmos episódios vistos nos outros livros: o comício de Jango na estação Central do Brasil, no dia 13 de março de 1964, a Marcha da Família com Deus pela Liberdade e, enfim, o golpe propriamente dito. O “golpe militar” liderado pelo general Castelo Branco, segundo os autores, contou com o apoio do governo dos Estados Unidos, de alguns governadores de estado, das lideranças da UDN, dos empresários, de setores da classe média e dos representantes dos meios de comunicação. O movimento golpista foi concluído com a entrega do governo a Castelo Branco no dia 15 de abril, após duas semanas nas quais o deputado Ranieri Mazzilli, presidente da Câmara, havia ocupado interinamente a Presidência da República. A narrativa sobre esse período da História do Brasil termina assim, sem nada dizer sobre a saída de João Goulart do país.⁹³

Ainda que esses materiais didáticos não apresentem João Goulart como uma figura perfeita, o que fica visível quando se analisa tais obras é que esse personagem aparece de maneira mais positiva que Jânio Quadros. Todavia, algo que merece ser destacado é que, embora João Goulart apareça com frequência nas páginas de diversos livros didáticos, o fato é que “Jango” – como Goulart era conhecido – certamente não tem hoje a mesma presença na memória coletiva que políticos como Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek. A esse respeito, aliás, é bom lembrarmos o que disse a pesquisadora Flávia Biroli:

Uma observação geral das personagens da história contemporânea do Brasil, presentes na mídia nos dias atuais, permite indicar que Jango não foi “vencedor” em 1964 e, de maneira assim genérica, também não é um “vencedor” nas teias das memórias constituídas. Enquanto Vargas e Juscelino são referências constantes, positivamente construídas a partir de valores hegemônicos na atualidade – com destaque para as campanhas políticas, propagandas de partidos e mini-séries globais, com uma forte associação entre suas imagens públicas e noções vagas de desenvolvimento e modernidade –, a referência a Jango está praticamente restrita a um material diretamente ligado ao golpe de 1964, [...] Sua imagem, no entanto, [...] constrói-se na imprensa como parte das transformações que ocorrem nas representações difundidas do golpe 1964, ainda no período final da ditadura. O relaxamento da censura de Estado à imprensa e as mudanças sociais em curso, com um fortalecimento dos movimentos sociais de oposição, das demandas pela democratização e de sua visibilidade, são

⁹³ AZEVEDO, Gislane Campos; SERIACOPI, Reinaldo. **História em movimento**: do século XIX aos dias de hoje. São Paulo: Ática, 2011, p. 306-307.

alguns dos aspectos a serem considerados quando se constata que, desde 1984, predominam imagens “positivas” de Jango. Um dos principais fios que tecem essas imagens é justamente uma avaliação crescentemente negativa do golpe e da própria ditadura (ainda que bastante abstrata, isto é, pouco vinculada ao presente, aos contornos da transição em curso e aos atores políticos centrais a ela).⁹⁴

Apesar de Goulart não ser tão presente na memória coletiva, se comparado a outros políticos brasileiros, com base nos apontamentos de Biroli, podemos constatar que quando Jango é lembrado, ele normalmente o é justamente a partir do contexto do Golpe de 1964. Ademais, em certos círculos sociais e intelectuais, a imagem de Goulart foi construída de maneira positiva justamente a partir das críticas feitas à Ditadura instalada no Brasil a partir de 1964. É nesse sentido que, de acordo com Biroli, há um predomínio de uma imagem positiva de Goulart a partir de meados dos anos 1980, época da redemocratização do Brasil.

Partindo da ideia de que o jornalismo é “[...] um dispositivo (central às sociedades contemporâneas) de produção de discursos que constituem imagens na medida em que configuram relações entre passado e presente e figuram o próprio tempo, em uma dinâmica de *reorganização de discursos prévios*”,⁹⁵ Biroli analisa como a imagem de João Goulart apareceu de diferentes maneiras nos jornais ao longo do tempo. Se, como já observado anteriormente, entre os anos de 1963 e 1964, por exemplo, muitos jornais se engajaram na propaganda pró-golpe e reforçaram críticas às ações de Goulart, durante os anos da Ditadura a atitude foi outra, pois parte da imprensa simplesmente silenciou-se a respeito de João Goulart, certamente em função da censura que o regime militar impunha aos jornais – e Goulart era uma figura incômoda ao regime. Foi a partir do cenário da redemocratização do Brasil, em meados dos anos 1980, que a figura de Jango foi aos poucos reaparecendo na imprensa com mais frequência,⁹⁶ tendo sido muito lembrada nos jornais também nos anos de 1994 e 2004.

Flávia Biroli observa que na maioria dos jornais analisados por ela em seu estudo, notadamente nos textos em que se fala de João Goulart, há um foco muito grande na “crise

⁹⁴ BIROLI, Flávia. João Goulart e o golpe de 1964 na imprensa, da transição aos dias atuais: uma análise das relações entre mídia, política e memória. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE COMUNICAÇÃO E POLÍTICA, 1, 2006, Salvador-BA. *Anais...* Salvador: [S. n.], 2006, p. 3-4. Disponível em: <http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2010/11/Biroli_2006.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁹⁵ Ibid p. 5.

⁹⁶ Cf. Ibid., p. 10-11.

que levou à derrocada de Jango (fornecendo explicações, perspectivas, julgamentos sobre essa derrocada e, muitas vezes, explicações mais amplas sobre aquelas que teriam sido as causas do golpe de 64)”, bem como nos “aspectos peculiares das ações e discursos de Jango no momento da crise”, nas “alianças” nos “enfrentamentos” e na “personalidade do ex-presidente”.⁹⁷ Dentro do levantamento feito por Biroli, há alguns detalhes interessantes, como, por exemplo, o fato de que, em 1984, 45,5% dos textos jornalísticos analisados pela pesquisadora vincularam Goulart às reformas de base, enquanto 22,7% dos textos o vincularam a um projeto democrático, e apenas 13,5% o associaram a uma tentativa de se implantar uma ditadura de esquerda (“comunista”) no Brasil.⁹⁸ Em pleno contexto de abertura política (1984), portanto, houve um predomínio de uma caracterização positiva de João Goulart na grande imprensa. Biroli também observa que, paralelamente a isso, na imprensa da época houve o predomínio de uma caracterização negativa do Golpe de 1964, de modo que, nas palavras da autora, aos poucos “Goulart vai sendo caracterizado como um ‘outro’ do golpe e da ditadura”.⁹⁹

O fato de tal tendência observada por Biroli ter começado a ser comum a partir dos anos 1980 é interessante porque coincide justamente com o período de produção e lançamento do filme *Jango*, de Sílvio Tendler. Assim, tanto a imprensa da época quanto o documentário de Tendler interpretaram o recente processo histórico brasileiro retratando Goulart de uma maneira mais positiva em contraposição ao Golpe de 1964 e à Ditadura, que foram retratados de maneira negativa dentro do contexto da redemocratização do país. Assim, a avaliação do perfil de João Goulart não é feita apenas com base na figura do político em si, mas também levando em consideração tudo o que ocorreu após a sua derrubada do poder. Goulart não é, portanto, pensado de maneira isolada do processo histórico, mas em relação ao Golpe de 1964 e à Ditadura. No Capítulo 3 veremos em mais detalhes como o filme *Jango* constrói essa imagem positiva de Goulart por meio de uma narrativa que faz

⁹⁷ BIROLI, Flávia. João Goulart e o golpe de 1964 na imprensa, da transição aos dias atuais: uma análise das relações entre mídia, política e memória. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE COMUNICAÇÃO E POLÍTICA, 1, 2006, Salvador-BA. *Anais...* Salvador: [S. n.], 2006, p. 12. Disponível em: <http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2010/11/Biroli_2006.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 15. É importante dizer que, como aponta Biroli em seu artigo, não houve apenas a construção de uma imagem positiva de Goulart na imprensa em 1984, 1994 e 2004, afinal, críticas ao ex-presidente também foram feitas nos jornais ao longo da História recente do Brasil. O que a autora destaca é que, em boa parte dos textos jornalísticos analisados, Goulart apareceu de maneira positiva, em uma tendência que começou a predominar a partir de meados dos anos 1980.

desse personagem não só “o outro” do Golpe e da Ditadura, mas também uma espécie de “herói trágico”.

Certamente, a bibliografia sobre o Golpe de 1964 é bastante extensa e, tendo em vista os limites do presente trabalho, não iremos aqui fazer um amplo balanço historiográfico a respeito do tema.¹⁰⁰ O foco de nosso interesse é entender como João Goulart aparece nas análises sobre o Golpe. Os pesquisadores Angela de Castro Gomes e Jorge Ferreira deram recentemente uma boa contribuição para a temática nas páginas de **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Ao refletirem sobre a bibliografia acerca do assunto, os dois autores¹⁰¹ observam que é comum um certo caráter teleológico nas narrativas que tentam explicar as “causas” do Golpe de 1964. A partir do fim já conhecido, as ações de indivíduos como Jânio Quadros e João Goulart são vistas como algumas das importantes causas que levaram à ocorrência do fato – o Golpe.¹⁰² Ora, é contra tal postura que Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes se voltam nas páginas de **1964**. Nas palavras dos autores:

Os historiadores nunca podem ser teleológicos. Como seu ofício é compreender o passado – ainda que em um passado recente, em que muitas das testemunhas, diretas ou indiretas, estão vivas –, o futuro para eles é conhecido. Algo instigante, até sedutor, mas pode ser também perigoso. A

¹⁰⁰ Aliás, um balanço considerável sobre o assunto já foi feito por Carlos Fico. Cf. FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

¹⁰¹ Vale lembrar que Angela de Castro Gomes e Jorge Ferreira já deram outras contribuições no que diz respeito a trajetória de João Goulart. Cf. GOMES, Angela de Castro; FERREIRA, Jorge. **Jango: as múltiplas faces**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007; FERREIRA, Jorge. **João Goulart: uma biografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

¹⁰² Tal tendência não é uma exclusividade da bibliografia especializada, mas também é presente nos livros didáticos produzidos para a educação básica. Ao realizarem uma análise de diversos materiais didáticos que trataram do tema, os pesquisadores Mateus H. F. Pereira e Andreza C. I. Pereira chegaram à seguinte constatação: “Percebemos em nossa análise que explicitações não-problematizadas acerca de Jânio Quadros, João Goulart e do Golpe de 1964 sugerem aos leitores desses livros que o Golpe Militar teve como “origem” o caráter fraco e de ideias esquerdistas de Jango e a imprevisível e particularista personalidade de Jânio Quadros que, apesar de carismático, não era confiável”. Ou seja, em tais obras, tanto Jânio Quadros quanto João Goulart aparecem como personagens que tiveram uma parcela de culpa no processo histórico que culminou no Golpe de 1964. Cf. PEREIRA, Mateus H. F.; PEREIRA, Andreza C. I. Entre loucos e fracos: Jânio Quadros e João Goulart em livros didáticos de história (1973-2006). *Cadernos de História*, Uberlândia, v. 15, n. 1, p. 58, set. 2006/ set. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/336/331>>. Acesso em: 15 dez. 2018. Cabe salientar que os livros didáticos não explicam o golpe única e exclusivamente a partir dos aspectos individuais de Jânio Quadros e João Goulart. Em outro artigo, Mateus H. F. Pereira e Andreza C. I. Pereira demonstram que fatores mais amplos (para além da dimensão individual) também aparecem em livros didáticos como elementos que contribuíram para que o Golpe de 1964 ocorresse. Entre tais fatores apontados nos livros encontra-se, por exemplo, a “crise econômica, política e social” do início da década de 1960, a “crise do populismo” e a “oposição ao governo de João Goulart”, ver: PEREIRA; PEREIRA, 2011, op. cit.

tentação é supor que o que aconteceu teria que ter acontecido. Uma postura que tem como premissa, absolutamente falsa, que os protagonistas da ação, no momento em que ela está ocorrendo, não têm dúvidas, não têm escolhas. Ou seja, que para eles só “um” futuro é possível e está à sua frente. Mais uma vez, o golpe civil e militar de 1964 é exemplar. Como vimos, ele não incluía, necessariamente, um projeto de ditadura, menos ainda tão longa e feroz. Seu objetivo era retirar João Goulart do poder.¹⁰³

É a partir de tal perspectiva historiográfica que os autores elaboram a sua narrativa, no intuito de permitir a compreensão do Golpe que derrubou João Goulart. Assim, **1964** não aborda apenas o ano que dá título ao livro, mas também os anos anteriores. No que diz respeito ao governo de Jânio Quadros na Presidência da República, por exemplo, Ferreira e Gomes salientam as dificuldades enfrentadas pelo político, tais quais os problemas econômicos e a falta de maioria no Congresso Nacional, bem como as medidas adotadas por Quadros, da proibição de rinhas de galo à lei antitruste, e o já muito debatido episódio da renúncia de Jânio, ato que a historiografia interpretou como uma tentativa de golpe. Quanto à breve experiência parlamentarista no Brasil, iniciada após a crise instalada com a renúncia de Jânio, os autores de **1964** afirmam que “Esse regime não era desejado nem pela Junta Militar nem pelo Congresso nem por Goulart”,¹⁰⁴ mas que mesmo assim foi colocado em prática, fato que nos remete à interação entre as circunstâncias de momento e os diferentes desejos dos diversos atores sociais, aliás, uma questão de certa relevância no livro. Essa observação é importante, pois no senso comum muitas vezes há um comportamento de julgar as ações dos personagens históricos a partir do fim já conhecido.

Ora, as ações dos sujeitos devem ser entendidas dentro dos contextos nos quais elas foram realizadas. Há uma passagem do livro em que Ferreira e Gomes afirmam que “[...] os processos históricos não são tão simples e não devem ser tão personalizados. Os indivíduos, com suas escolhas, são decisivos. Mas há sempre vários indivíduos e várias escolhas. E também há o contexto político de uma época”,¹⁰⁵ elemento que não deve ser ignorado pelo historiador. Em outras palavras, muitos são os fatores a serem levados em conta quando da análise dos processos históricos, e o historiador não deve cair nas armadilhas de modelos teleológicos rigidamente organizados em causas e efeitos. Assim, uma das ideias defendidas por Ferreira e Gomes é a de que o governo de João Goulart não nasceu condenado ao

¹⁰³ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 380.

¹⁰⁴ Ibid., p. 51.

¹⁰⁵ Ibid., p. 137.

fracasso. Segundo os autores, concordar com tal tipo de análise equivaleria a “[...] sancionar uma visão teleológica da história”, ou seja, “[...] imaginar que o fim conhecido de um processo político explica todo o seu curso”.¹⁰⁶

No intuito de embasar a sua argumentação, os autores afirmam que no início do Governo Jango não havia clima suficiente para golpes, muito por conta da “bandeira da legalidade” que barrara, anos antes, algumas tentativas golpistas como em agosto de 1954, quando se tentou tirar Getúlio Vargas do poder, em 1955, quando se tentou impedir a posse de Juscelino Kubitschek, ou em agosto de 1961, quando se tentou impedir que Goulart assumisse a Presidência no lugar de Jânio Quadros. Portanto, em um primeiro momento, se por um lado certamente existiam aspirações golpistas contra o governo Jango, por outro “constituíam um grupo minoritário, sem maior ressonância na sociedade brasileira”, sobretudo por causa das experiências anteriores de tentativas golpistas na política nacional.¹⁰⁷

Ademais, ao contrário do que diz o senso comum segundo o qual as elites econômicas do país formaram um bloco homogêneo contra Jango, os autores afirmam que os grupos formados por empresários industriais e financeiros e por setores ruralistas não eram homogêneos, mas sim marcados por intensas discussões internas, como no debate acerca da reforma agrária, por exemplo.¹⁰⁸ Aqui, os autores nos instigam a uma crítica sobre o tipo de narrativa vista não só em livros didáticos, mas também no próprio filme *Jango*, de Sílvio Tandler, na qual as elites econômicas daquele período são identificadas como um bloco homogêneo que, desde o início, se colocou radicalmente contra as “reformas de base” e contra João Goulart. No caso da reforma agrária, por exemplo, Ferreira e Gomes demonstram que ela era discutida e aceita por diversos segmentos da população brasileira, inclusive por empresários. É claro que havia diferentes noções a respeito de como deveria ser feita a reforma agrária, contudo, o que os autores procuram dizer é que esse não era um tema tabu no Brasil do início da década de 1960, como o senso comum nos faz acreditar. Mesmo dentro da UDN havia uma disposição em negociar a reforma agrária.¹⁰⁹

¹⁰⁶ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 63.

¹⁰⁷ Cf. *Ibid.*, p. 63-65.

¹⁰⁸ Cf. *Ibid.*, p. 67-68.

¹⁰⁹ Cf. *Ibid.*, p. 94-95; 167-168.

A própria relação entre João Goulart e os empresários também é problematizada nas páginas de 1964. Na memória difundida por livros didáticos que evocamos acima, é comum a ideia de que havia uma oposição entre Goulart e o empresariado que, nessa visão da História, conspirava sempre para derrubar o presidente. No entanto, contra essa ideia, Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes argumentam que os empresários da indústria apoiaram o Plano Trienal quando esse foi implementado no governo Goulart.¹¹⁰

Além dessa questão, outros temas são abordados ainda pelos autores, entre os quais o anticomunismo presente no período, as ações do IBAD – Instituto Brasileiro de Ação Democrática – e do IPES – Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais –, as divisões dentro da Igreja Católica (basicamente entre alas mais conservadoras e alas mais progressistas) e a discussão em torno das relações entre João Goulart e o comunismo.¹¹¹ Tal panorama fica ainda mais complexo quando os autores tratam de temas como a heterogeneidade no campo das esquerdas, do qual faziam parte até militares de baixa patente das Forças Armadas, os problemas econômicos que Jango teve que enfrentar e a questão da Política Externa Independente iniciada por Jânio Quadros e à qual Goulart deu continuidade.¹¹²

A própria experiência parlamentarista também é revisada no livro. Se no senso comum o parlamentarismo instalado após a renúncia de Jânio Quadros foi possível graças ao desejo de certos setores da sociedade brasileira de impedir que João Goulart tivesse amplos poderes na Presidência da República, Ferreira e Gomes mostram que o sistema parlamentarista não era um consenso no país. Os militares que o impuseram, por exemplo, acabaram sendo os primeiros a se manifestar contra ele. Por sua vez, diferentes partidos políticos, uma parcela do empresariado e mesmo figuras como Carlos Lacerda e Juscelino Kubitschek também desejavam o retorno do presidencialismo. Na imprensa, “[...] mesmo jornais que apoiaram o Ato Adicional em 1961 mostraram-se favoráveis ao retorno ao presidencialismo”¹¹³ quando dos debates em torno do plebiscito que definiria o sistema político a ser adotado no Brasil.

¹¹⁰ Cf. FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 154.

¹¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 70-73.

¹¹² Cf. *Ibid.*, p. 83-85; 87-89; 89-90.

¹¹³ *Ibid.*, p. 114-128.

Ademais, se parte da historiografia a respeito do tema falou em uma “paralisia decisória” no governo João Goulart,¹¹⁴ tal ideia é problematizada por Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes, que destacam que importantes medidas foram adotadas no governo Jango, tais como: as votações da Lei de Remessa de Lucros, do Estatuto do Trabalhador Rural e do Plano Nacional de Educação, o Plano Nacional de Alfabetização, a criação da Eletrobras, da Universidade de Brasília e do Código Brasileiro de Telecomunicações, a inauguração das usinas siderúrgicas Usiminas, Ferro e Aço de Vitória e Cosipa, bem como a realização da III Conferência Nacional de Saúde.¹¹⁵

Já quanto à ideia do isolamento político de João Goulart, os autores de **1964** afirmam que esse foi um processo gradual. Sob a ótica de Ferreira e Gomes, Jango não sofreu oposição de todos os lados desde o início de seu governo e sua gestão não nasceu fadada ao fracasso. Na narrativa elaborada pelos dois autores, o que há é um processo marcado por idas e vindas, no qual se verificou uma complexa relação entre João Goulart, os setores de direita e aqueles de esquerda da sociedade brasileira. Se em um filme como *Jango* (1984), de Sílvio Tendler, é dito que as medidas adotadas por Goulart foram vistas por certos grupos sociais como um indício de “ameaça comunista”, Ferreira e Gomes argumentam (com base em pesquisas do IBOPE), ao contrário, que houve durante certo tempo apoio popular às medidas de Jango, em especial à reforma agrária. Segundo os autores, portanto, João Goulart “[...] não era um presidente fraco e desprovido de apoio popular”.¹¹⁶

Afirmações como essa dão o tom daquele que, a nosso ver, parece ser o grande propósito do livro de Jorge Ferreira e Angela de Castro Gomes, a saber, reavaliar e problematizar fatores que a historiografia e a memória coletiva elencaram como os elementos explicativos do Golpe de 1964, tais como a suposta “fraqueza” de João Goulart e o temor sentido por setores conservadores da sociedade brasileira que, em resposta à tão falada proximidade de Jango com os comunistas, teriam dado o Golpe contando com o apoio dos Estados Unidos da América. Ora, o que Ferreira e Gomes procuram fazer em seu livro

¹¹⁴ A ideia de que houve tal “paralisia decisória” apareceu nos trabalhos de Wanderley Guilherme dos Santos, ver: SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **Sessenta e Quatro**: anatomia da crise. São Paulo: Vértice, 1986; _____. **O cálculo do conflito**: estabilidade e crise na política brasileira. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Iuperj, 2003.

¹¹⁵ Cf. FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964**: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 212-213.

¹¹⁶ Cf. *Ibid.*, p. 223-224; 292-297.

é justamente questionar tais explicações para o Golpe de 1964, explorando toda a complexidade daquela conjuntura histórica.

É nesta perspectiva que os autores dão destaque a um crescente processo de radicalização à direita por parte de determinados grupos sociais, que, apenas com o passar do tempo, mobilizaram mais intensamente o discurso anticomunista na tentativa de conspirar contra o governo de João Goulart. Todavia, na narrativa de **1964**, o fato que cumpre o papel de estopim para o Golpe, ou, para ser mais exato, o acontecimento que acabou levando a uma definição da postura das Forças Armadas em relação ao governo foi a ameaça à hierarquia militar. Tal ameaça surgiu a partir do episódio da rebelião dos marinheiros em março de 1964 e da crise político-militar daí decorrente. Jango foi visto como um apoiador de atos de indisciplina e de desrespeito à hierarquia militar. Foi a partir disso que jornais começaram a questionar a presença de Goulart na Presidência da República e que, insatisfeitos com a postura do presidente (Goulart chegou a fazer um polêmico discurso no Automóvel Clube), altos oficiais das Forças Armadas e outros atores sociais começaram a se articular para dar o Golpe de 1964.¹¹⁷

Porém, o Golpe se deu de maneira dispersa e desarticulada, pois não havia desde o início um plano elaborado perfeitamente.¹¹⁸ Do seu lado, João Goulart não ficou sem reação, pois chegou a tentar uma articulação com alguns militares e a acionar algumas tropas. Todavia, o conjunto da oficialidade das três Forças Armadas recebeu o apoio de amplos setores sociais, de empresários às classes médias, para derrubar João Goulart do poder, enquanto a atuação dos Poderes Legislativo e Judiciário se deu no sentido de legitimar o Golpe. Quanto à participação dos Estados Unidos da América, os autores até mencionam a Operação *Brother Sam*, mas destacam que a postura dos norte-americanos foi cautelosa e que o Golpe foi obra de civis e militares brasileiros, e não dos EUA.¹¹⁹

O resultado de todos esses episódios foi a saída de Goulart da Presidência da República. E aqui surge a questão: uma eventual resistência de Jango ao Golpe seria possível e eficaz? A esse respeito, os autores escrevem um interessante parágrafo, que merece ser citado quase na íntegra:

¹¹⁷ Cf. FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964**: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 313, 315-332.

¹¹⁸ Cf. *Ibid.*, p. 337-338.

¹¹⁹ Cf. *Ibid.*, p. 338-364.

Vários personagens que viveram aqueles dias como também estudiosos do golpe defenderam que a resistência era possível e que o golpe poderia ter sido revertido. Essa é uma questão interessante, pois envolve e continua envolvendo uma avaliação sobre as decisões de Goulart. Sobre sua própria figura de homem público. Teria ficado indeciso ou sido fraco ao não resistir? Ou teria sido prudente e um tanto heroico ao não resistir? Como se vê, uma imagem partida, dividida entre um lado bom e outro mau. Algo bastante maniqueísta, já que os homens têm sempre lados bons e maus, ao mesmo tempo. É claro que, se tivesse resistido, a história teria sido outra, como temos insistido, quase como um mantra neste livro. Nesse caso, como em todos os demais, jamais saberemos o que teria acontecido.¹²⁰

O trecho citado acima resume perfeitamente a proposta de **1964** de romper com toda e qualquer teleologia na análise do Golpe de 1964. Narrativas teleológicas apresentam um determinado sentido, sendo os seus episódios normalmente organizados em um rígido modelo de causa e efeito que permite a previsão de fatos. Muitas vezes, em tais narrativas o que se tem é a tentativa de se explicar os eventos, estabelecer suas causas. Ora, o que Ferreira e Gomes procuram fazer em seu livro não é apresentar uma “explicação” para o Golpe de 1964, mas nos possibilitar a “compreensão” de uma parte da História do Brasil por meio de uma narrativa, o que nos faz lembrar as ideias de Paul Veyne expressas em **Como se escreve a história**.¹²¹

De qualquer maneira, embora Ferreira e Gomes insistam que “os homens têm sempre lados bons e maus”, o fato é que nas páginas de **1964**, mesmo os autores apresentando um quadro muito mais amplo e complexo do que o visto no filme *Jango* ou em livros didáticos que tratam do assunto, a imagem de João Goulart que é construída ao longo do livro, assim como no filme de Sílvio Tendler e nas obras didáticas, é mais positiva que negativa. Em nossa avaliação, o que explica isso é o fato de que, mesmo que seja possível tecer críticas a Goulart, ele aparece de maneira positiva, sobretudo, em comparação ao Golpe e à Ditadura que veio depois.

¹²⁰ FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014, p. 369-370.

¹²¹ Neste livro, Paul Veyne defende que a História é uma área do conhecimento incapaz de elaborar um modelo rígido e universal de causas e efeitos para explicar os fatos relacionados às ações humanas ao longo do tempo. Por isso, de acordo com Veyne, a História não pode fornecer explicações como aquelas que são fornecidas pelas ciências naturais. A única coisa que o historiador pode fazer é tornar os fatos históricos “compreensíveis” por meio da elaboração de uma narrativa que, segundo Veyne, é similar ao romance. Cf. VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982.

1.3 – A CONSTRUÇÃO DE UMA “MEMÓRIA HISTÓRICA” EM TORNO DO GOLPE DE 1964: UMA QUESTÃO EM ABERTO

Pelo exposto nas seções anteriores, percebe-se que, embora múltiplas e diversas possam ser as interpretações em torno dos papéis desempenhados por Jânio Quadros e por João Goulart na recente História Política Brasileira, o que chama a atenção é a recorrente tendência na historiografia de retratar Quadros de maneira mais negativa e Goulart de maneira mais positiva. Isso fica muito visível quando se analisa os livros didáticos que tratam desses dois personagens históricos. Enfatizamos a recorrência dessas imagens de Quadros e Goulart tanto nos livros acadêmicos quanto nos livros didáticos porque, em nossa avaliação, tais materiais ajudam a construir e a divulgar uma determinada memória a respeito desses dois personagens.

Em **A Teia do Fato**, Carlos Alberto Vesentini valeu-se do conceito de “memória histórica” ao refletir sobre a chamada “Revolução de 1930”. Vesentini nos mostrou que a partir dos próprios eventos ligados à “revolução” uma determinada memória a respeito daquele momento foi se constituindo e se cristalizando ao longo do tempo, impondo sua força mesmo nas interpretações posteriores (incluídas aí aquelas feitas pelos próprios historiadores de ofício). Vesentini salientou que tal memória tornou-se tão forte que, quando se fala em “Revolução de 1930”, as pessoas automaticamente já pensam em um conjunto de temas, momentos e questões que balizam as análises e reflexões sobre o assunto. Esses temas, momentos e questões são colocados justamente pela “memória histórica” em torno de tal fato histórico, memória essa que é constantemente difundida, por exemplo, por meios dos livros didáticos na educação básica.¹²²

Em outra oportunidade, Vesentini melhor explicitou a sua definição de “memória histórica”:

[...] por memória histórica entendo uma questão bastante precisa, refiro-me à presença constante da memória do vencedor em nossos textos e considerações. Também me remeto às vias pelas quais essa memória impôs-se tanto aos seus contemporâneos quanto a nós mesmos, tempo posterior e especialistas preocupados com o passado. Mas com um preciso passado – já dotado, preenchido com os temas dessa memória.¹²³

¹²² Cf. VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹²³ VESENTINI, Carlos Alberto apud PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **A História invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008, p. 35.

Nessa perspectiva, quando se fala de personagens como Jânio Quadros e João Goulart, temos que já há um conjunto de temas bem delineado no campo da memória, tais como as estratégias de *marketing* e o autoritarismo de Jânio e a ligação de Goulart com as chamadas “reformas de base”, por exemplo. Ainda que em determinados círculos intelectuais e sociais esses dois personagens históricos possam ser tratados de outras maneiras, é inegável que ainda hoje prevalece uma imagem mais negativa de Quadros e uma mais positiva de Goulart,¹²⁴ uma tendência, aliás, que também é vista nos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*.

Tomemos como exemplo o livro **História do Brasil em 100 Fotografias**, lançado recentemente pela editora Bazar do Tempo. O livro tem como proposta apresentar marcantes episódios da História brasileira do século XIX até este início de século XXI por meio de uma série de fotografias – algumas muito famosas, outras nem tanto – acompanhadas por pequenos textos escritos por especialistas na área. No livro, há duas fotografias que merecem a nossa atenção: uma de Jânio Quadros e outra de João Goulart.

A fotografia que mostra Jânio Quadros de pés trocados foi feita pelo fotógrafo Erno Schneider no ano de 1961 (Figura 2). A imagem é acompanhada por um texto escrito por Ana Maria Mauad, que não só comenta a imagem, mas a situa em seu contexto histórico. O texto informa que a foto foi feita no dia 21 de abril de 1961, quando Jânio Quadros atravessava a ponte que liga Uruguaiana (Rio Grande do Sul) a Paso de los Libres (Argentina) para encontrar-se com o presidente argentino Arturo Frondizi. Segundo o texto, Jânio Quadros olhou rapidamente para trás após ouvir um estrondo e o fotógrafo registrou o instante único em que Jânio ficou com os pés trocados. Ainda segundo as palavras de Mauad,

Jânio exercia os primeiros meses de um mandato de ações contraditórias, entre o conservadorismo de políticas internas e uma política externa provocadora, aliando-se a países de orientação comunista. [...] Erno [Schneider] fez o registro que resumia em uma imagem todo o conturbado contexto político do momento. Na fotografia, o presidente troca as pernas e parece perguntar: qual o rumo? Interrogação que acabou por batizar informalmente a fotografia. No contexto internacional, 1961 foi um ano de polarizações. Os Estados Unidos, que tentavam conter a influência comunista representada por Che Guevara, romperam com a Cuba revolucionária, e a grave crise da Baía dos Porcos colocou os dois países em pé de guerra. A Alemanha Oriental erguia o Muro de Berlim, criando o símbolo da Guerra Fria. Conservador em todos os sentidos, sobretudo na

¹²⁴ Na verdade, pelos recentes debates vivenciados na sociedade brasileira, percebe-se que a questão em torno da memória a respeito de João Goulart é um pouco mais complexa. Voltaremos a esse ponto um pouco mais adiante, ainda nesta seção.

política econômica interna, o governo Jânio Quadros reservava para a política externa posturas de desafio aos Estados Unidos. Ensaiaava reestabelecer as relações com a União Soviética, rompidas pelo então presidente Eurico Gaspar Dutra em 1947, recebia missões da República Popular da China e, ainda mais controverso para um presidente eleito pela conservadora UDN, condecorou Che Guevara com a Ordem do Cruzeiro, abrindo, com isso, uma grave crise política no país: vários militares devolveram suas condecorações em protesto e os setores civis mais conservadores, incluindo importantes grupos de apoio do presidente, manifestaram forte oposição ao governo. O mundo se dividia, o presidente se confundia e, no *click* de Erno Schneider, enrola-se nas pernas – esse balé inusitado evidencia o inevitável, a renúncia que chegaria em agosto de 1961. Não há consenso sobre a razão efetiva da renúncia. Entre as hipóteses estão a pressão da base aliada diante de um controverso início de mandato e ainda uma estratégia mal calculada para confirmar-se no poder a partir de uma esperada pressão popular pós-renúncia. O fato é que o episódio e a instabilidade por ele criada contribuíram para o desfecho dramático do golpe civil militar de 1964.¹²⁵

O texto apresenta uma série de informações que também estão disponíveis no documentário *Jânio a 24 Quadros* e na própria bibliografia sobre o assunto. Mas o que mais chama a atenção é o fato de que esse pequeno texto e a fotografia tirada por Erno Schneider corroboram a imagem negativa de Jânio Quadros, que aparece na fotografia e também no texto como alguém que não sabia ao certo para onde ir, confuso e com uma forte tendência a tomar decisões perigosas e imprevisíveis. Novamente, Jânio Quadros aparece como um dos grandes responsáveis pelo Golpe de 1964. Mais do que isso, na imagem ele aparece como alguém desajeitado, até mesmo risível.

¹²⁵ MAUAD, Ana Maria. A um passo da renúncia. In: MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri. (Org.). **História do Brasil em 100 Fotografias**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p. 172.



Figura 2 – O presidente Jânio Quadros de pés trocados, em fotografia feita por Erno Schneider (1961).

Por sua vez, a fotografia que mostra João Goulart registra o emblemático comício realizado no dia 13 de março de 1964 na Central do Brasil (Figura 3). A imagem é acompanhada por um breve texto que também é de autoria de Ana Maria Mauad. O texto aborda detalhes já muito conhecidos do contexto em que a foto foi tirada, detalhes esses que também aparecem não só na narrativa do filme *Jango*, mas também na bibliografia sobre o assunto: a dificuldade enfrentada por Goulart para assumir com plenos poderes a Presidência da República após a renúncia de Jânio Quadros, sobretudo em função de Goulart ser visto por alguns grupos sociais como uma espécie de ameaça comunista à época, bem como as discussões em torno das reformas de base que contribuíram para o aumento da tensão política no país, tensão essa que foi o pano de fundo do Golpe de 1964. Sobre a fotografia em si, o texto afirma:

Algo chamou a atenção da primeira dama Maria Teresa Goulart durante o comício das reformas de base realizado em 13 de março de 1964, na Central do Brasil. Ao virar o rosto para o lado provoca o fotógrafo que captura a imagem no seu fluxo. Seu rosto tem uma expressão tensa, como

se aguardasse algum acontecimento. Na tomada, além do efeito cinematográfico, destaca-se em primeiríssimo plano o capacete do soldado do 2º Exército, opondo-se à imagem do presidente, que discursa inflamado com o dedo em riste. A imagem compõe em uma cena o enredo que se desenhava naquele agitado momento político brasileiro. [...] Em 13 de março de 1964, no comício da Central, conhecido como o Comício das Reformas, cerca de 150 mil pessoas compareceram para apoiar o presidente João Goulart em favor da reforma agrária e da nacionalização das refinarias de petróleo, entre outras propostas consideradas radicais, como a que limitava a remessa de lucros de empresas de capital estrangeiro. A grande imprensa reagiu de forma unânime na contundente crítica ao presidente e à sua postura “esquerdista”. Em editoriais, como o “Basta” do *Correio da Manhã*, conclamava-se o retorno à ordem constitucional e a intervenção salvadora dos militares, que agiriam rápido, depondo o presidente em poucos dias e dando início a uma ditadura que se imporá no país por mais de vinte anos.¹²⁶

Em conjunto, a fotografia e o texto repetem a ideia – que também é defendida no filme *Jango* –, de que João Goulart foi vítima de um golpe de Estado por ter tentando modificar as estruturas sociais e econômicas do país por meio das reformas de base. Ao registrar a presença de um militar no comício, a fotografia ajuda a reforçar o conhecido argumento segundo o qual, por desafiar uma série de interesses, Goulart acabou sendo derrubado do poder. Aqui, ele aparece justamente como “o outro” do Golpe e da Ditadura – para usarmos a expressão usada por Flávia Biroli. O olhar tenso da primeira dama também colabora para que a fotografia transmita a ideia de que algo muito terrível estava prestes a acontecer em meio a tanta tensão política. A imagem parece apontar para a iminência de uma tragédia.

¹²⁶ MAUAD, Ana Maria. O último comício. In: MARTINS, Ana Cecilia Impellizieri. (Org.). **História do Brasil em 100 Fotografias**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017, p. 180.



Figura 3 – João Goulart discursando durante o Comício da Central do Brasil (13 de março de 1964, fotógrafo não identificado).

O fato de um livro como **História do Brasil em 100 Fotografias**, publicado em 2017, trazer fotos e textos que ajudam a divulgar uma certa interpretação histórica que mostra Jânio Quadros de uma maneira negativa e João Goulart de uma maneira positiva, trabalhando com os mesmos elementos que também aparecem nos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* e na bibliografia sobre o assunto, é sintomático de como uma determinada versão dos fatos é muito difundida pelos mais variados meios. Certamente, tal versão dos fatos não é criação de uma única pessoa, mas sim de vários sujeitos a partir da década de 1960. Os documentários de Luís Alberto Pereira e de Sílvio Tendler, portanto, não devem ser entendidos como as primeiras (e nem as últimas) narrativas a criticar Jânio Quadros e a elogiar João Goulart. De qualquer maneira, as opções estéticas feitas pelos cineastas na produção das obras ecoam em outras narrativas sobre o assunto, das quais os textos de **História do Brasil em 100 Fotografias** são instigantes exemplos. O uso do humor é um recurso muito comum para se criticar um determinado personagem. O texto de Ana Maria Mauad que analisa a figura de Jânio Quadros é duro com o político, e não por acaso é acompanhado por uma fotografia que mostra o personagem como alguém atrapalhado e risível. Já o texto da mesma autora que trata de João Goulart e de suas reformas de base é mais simpático ao político gaúcho, e por isso é acompanhado por uma imagem que mostra Jango em intensa atividade política, como um verdadeiro líder que desafia grandes interesses.

Se no caso das figuras específicas de Jânio Quadros e de João Goulart é possível observar tal “recorrência de imagens” que mostram o primeiro de maneira negativa e o segundo de maneira positiva, reforçando um saber histórico já circulante, situação um pouco mais complexa é a que envolve o Golpe de 1964 – e, por consequência, a Ditadura – em si. Aqui, uma questão que se coloca é: haverá hoje uma “memória histórica” em torno do “Golpe de 1964”? Fazemos essa questão aqui pois, em nossa avaliação, se certas interpretações a respeito dos dois personagens históricos já parecem relativamente bem cristalizadas no campo da memória, o mesmo não tem acontecido com o Golpe – e nem com a Ditadura.

Retomando os apontamentos feitos por Flávia Biroli, sobretudo a partir da década de 1980, época da redemocratização do país, o Golpe de 1964 passou a ser visto cada vez mais, principalmente por parte de grupos comprometidos com os valores democráticos, como um acontecimento que trouxe consequências negativas para o país. Importante na época foi o lançamento do livro **Brasil: nunca mais**, em 1985, obra que reunia os violentos detalhes da repressão imposta pela Ditadura Militar.¹²⁷ A revelação de como funcionavam os mecanismos de tortura usados pelo regime chocou – e continua chocando – muitas pessoas, o que contribuiu para que o Golpe e a Ditadura que se seguiu passassem a ser vistos como um capítulo ruim da História Política nacional. Todavia, embora nos anos seguintes essa forma de se retratar o Golpe e a Ditadura tenha se tornado bastante frequente, isso não significou que os setores da sociedade brasileira mais comprometidos com o regime militar tenham permanecido totalmente em silêncio.

No interessante artigo “A Guerra da Memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares”, de João Roberto Martins Filho, temos uma instigante análise de como militantes de esquerda e militares se lembram dos tempos da Ditadura, em especial dos casos de tortura. Como está explicitado no próprio título do artigo, desde meados dos anos 1980 vem se desenrolando uma espécie de “Guerra da Memória” no que diz respeito ao Golpe de 1964 e à Ditadura, na qual se percebe duas interpretações antagônicas em diversos livros publicados sobre o tema: de um lado está a versão dos que se colocam contra a Ditadura e denunciam o autoritarismo do regime, do outro está a versão dos que defendem a Ditadura e denunciam o “perigo comunista” existente no Brasil nos anos 1960 e 1970, sendo que alguns chegam a afirmar que a prática da tortura por parte de agentes do regime

¹²⁷ Cf. ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1985.

foi um “mal necessário” para combater a luta armada empreendida por grupos que se opunham ao regime.¹²⁸

Tendo começado no ano de 1964, em plena Guerra Fria, época marcada pela forte bipolarização entre capitalismo e comunismo, a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985) constitui-se como um emblemático período de nossa História. Do ponto de vista do desenvolvimento econômico, o Brasil vivenciou um processo de modernização, com o surgimento de novos padrões de consumo, a industrialização e a urbanização.¹²⁹ Todavia, tal conjuntura foi marcada por contradições, não só porque o tão falado “milagre econômico brasileiro” teve como um de seus fundamentos o arrocho salarial e o aumento da concentração de renda no país, o que ampliou as desigualdades sociais,¹³⁰ mas também porque, paralelamente ao processo de modernização – processo esse que inegavelmente trouxe benefícios a certos grupos sociais, em especial para as classes média e alta –, os governos militares assumiram um caráter autoritário, reprimindo violentamente os seus opositores.¹³¹

Se há um ponto no qual João Roberto Martins Filho acerta bastante no seu já citado artigo “A Guerra da Memória” é o fato de que a prática da tortura nos porões da Ditadura é um dos elementos mais sensíveis e polêmicos quando se fala daquela época. Mesmo depois de a Ditadura ter chegado ao fim, ela continuou sendo tema de intensos debates. Vale lembrar que o Estado brasileiro tentou resolver o assunto por meio do esquecimento, ao aprovar a Lei de Anistia em 1979, lei essa que “perdoou” a um só tempo torturados e torturadores da época da Ditadura.¹³² Contudo, como João Roberto Martins Filho observa bem em seu texto,

¹²⁸ Cf. MARTINS FILHO, João Roberto. A Guerra da Memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 18, n. 28, p. 178-201, dez. 2002. Disponível em: <http://www.variahistoria.org/s/10_Filho-Joao-Roberto-Martins.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

¹²⁹ Cf. MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 560-586. v. 4.

¹³⁰ Cf. PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 207-241. v. 4.

¹³¹ Uma interessante análise das contradições que marcaram o período, especialmente para a classe média, continua sendo o texto de Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis: Cf. ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In: NOVAIS; SCHWARCZ, 1998, op. cit., p. 319-409. v. 4.

¹³² Para uma reflexão sobre a Anistia, ver: LEMOS, Renato. Anistia e crise política no Brasil pós-1964. **Topoi: Revista de História**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 287-313, jul./dez. 2002. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a12.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

certas feridas não cicatrizaram e uma “guerra” no campo da memória seguiu-se à guerra “das armas” disputada entre os agentes da Ditadura e os opositores do regime, com o embate entre versões diferentes sobre o assunto.

Assim, ao contrário do que pretendia o governo brasileiro com a Lei de Anistia, essa parte de nosso passado não pôde simplesmente ser esquecida. E isso não foi possível porque, para nos valermos dos apontamentos de Márcio Seligmann-Silva sobre como certas “catástrofes históricas” geram traumas nas pessoas, a Ditadura no Brasil gerou traumas com os quais a sociedade brasileira ainda precisa lidar. Nas palavras de Seligmann-Silva, “[...] o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”,¹³³ ou seja, de um passado que não pode ser simplesmente apagado. Ao optar por tentar silenciar a respeito das torturas praticadas pela Ditadura, o Estado brasileiro dificultou por muitos anos que esse passado traumático pudesse ser melhor processado pela sociedade brasileira. No Brasil, os agentes da Ditadura jamais chegaram a ser julgados e condenados por seus atos – ao contrário do que tem sido feito na Argentina, por exemplo, onde aqueles que fizeram parte da Ditadura que governou aquele país entre as décadas de 1970 e 1980 têm sido julgados, condenados e presos.¹³⁴

Houve, é claro, uma tentativa por parte do Estado brasileiro de trazer à tona as violações aos direitos humanos ocorridas no país durante o período da Ditadura quando, em 2011, o governo da presidenta Dilma Rousseff criou a chamada Comissão Nacional da Verdade. Após uma intensa pesquisa, a Comissão produziu um relatório de mais de três mil páginas que foi publicado em três volumes no ano de 2014. A produção do relatório tinha como finalidade divulgar os detalhes dos crimes cometidos por agentes públicos brasileiros entre os anos de 1946 e 1988, ou seja, um intervalo de tempo mais amplo do que o período da Ditadura, embora os anos entre 1964 e 1985 tenham recebido uma especial atenção no relatório.¹³⁵

¹³³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 69, 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

¹³⁴ Para uma análise a respeito da “justiça de transição”, sobretudo no que concerne aos casos do Brasil e da Argentina, ver: MIGUENS, Marcela Siqueira. **A justiça de transição no contexto latino-americano: suas características, fundamentos e uma comparação entre Brasil e Argentina**. 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em Direito Penal) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

¹³⁵ Cf. BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório. Brasília: CNV, 2014. 3 v. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

Todavia, os trabalhos desenvolvidos pela Comissão Nacional da Verdade nunca foram uma unanimidade no país. Antes mesmo da criação da CNV, a própria ideia de se apurar os crimes cometidos pelos agentes da Ditadura causava desconforto em certos grupos sociais, principalmente dentro das Forças Armadas.¹³⁶ Após a publicação do relatório da Comissão, em 2014, o desconforto com os fatos ocorridos durante a Ditadura também foi visível, como pode ser visto nas reações de alguns militares:

Generais da ativa e da reserva consultados nesta quarta-feira, 10, foram unânimes em repudiar o trabalho desenvolvido pela Comissão Nacional da Verdade. O principal argumento é o de que o grupo cometeu uma imensa injustiça. A avaliação é a de que as conclusões do trabalho foram duras e desproporcionais, contaminadas pelo viés ideológico e em que se acusam injustamente mortos que não podem se defender. [...] O ex-ministro do Exército general Leonidas Pires Gonçalves, 93 anos, que foi responsabilizado por ter sido chefe do Estado-Maior do I Exército de 1974 a 1976, a quem era vinculada a chefia do Centro de Operações de Defesa Interna (CODI), classificou como “hipocrisia” e uma “injustiça” a inclusão do seu nome nesta lista. “Eu já desafiei e desafio de novo que alguém tenha sido torturado neste período em que o DOI CODI estava sob minha responsabilidade. Este comportamento não é ético”, declarou o general Leonidas. “O problema é que quem está no poder cria a sua verdade, que normalmente não é a verdade verdadeira e se nós fôssemos criar uma Comissão da Verdade, com certeza a história seria outra”, comentou. “Não se trata de defender quem violou direitos humanos. Também não aceitamos isso. Mas a comissão precisava tratar os dois lados de forma imparcial porque, do nosso lado, também houve mortos e direitos humanos é para todo mundo”, disse o presidente do Clube Militar, general da reserva Gilberto Pimentel, que fala em nome do pessoal da ativa, que não pode dar declarações.¹³⁷

Como se vê, a apuração dos fatos ocorridos durante a Ditadura não é algo bem visto por todos. Mais uma vez recordando a expressão usada por João Roberto Martins Filho, a “guerra da memória” em relação à Ditadura no Brasil parece longe de acabar. Algo que chama a atenção é que, se a Ditadura começou em 1964 a partir de um contexto de intensa bipolarização política dentro do quadro da Guerra Fria, ainda permanece uma forte bipolarização hoje, quando se fala daquele período da História Política do Brasil. Embora a partir dos anos 1980, como observou Flávia Biroli, a Ditadura tenha sido muitas vezes

¹³⁶ Cf. QUERO, Caio. Entenda a polêmica sobre a Comissão Nacional da Verdade. **BBC Brasil**, 13 jan. 2010. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/01/100112_comissao_qanda_cq>. Acesso em: 15 dez. 2018.

¹³⁷ PARA GENERAIS, Comissão da Verdade cometeu “injustiça”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 10 dez. 2014. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2014/12/10/interna_politica,548338/para-generais-comissao-da-verdade-cometeu-injustica.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2018.

lembrada pelos seus impactos negativos para a sociedade brasileira, tal opinião nunca foi unânime. Assim, em que pesem todos os atos cometidos pelos agentes da Ditadura contra os direitos humanos, não é raro ver e ouvir pessoas enaltecendo o que para elas seriam aspectos “positivos” do regime, tais como o desenvolvimento econômico durante os anos do “milagre brasileiro” e o combate empreendido pela Ditadura contra o comunismo.

É fato que os historiadores são acostumados a lidar com diferentes interpretações sobre um mesmo fato histórico. E é comum que na historiografia coexistam distintas versões a respeito de um determinado episódio ocorrido no passado. Mas no caso da Ditadura no Brasil (1964-1985), os debates no campo da memória e da historiografia têm se encaminhando de uma maneira tal que é difícil prevermos quais serão os desdobramentos nos próximos anos. E dissemos isso porque tem havido um revisionismo sobre o assunto, como pode ser visto, por exemplo, nas análises do historiador Marco Antonio Villa, que no livro **Ditadura à Brasileira** defende a ideia de que a Ditadura no Brasil não foi tão ruim quanto aquelas vistas em outros países da América do Sul, uma vez que aqui o número de mortos foi menor, enquanto a movimentação político-cultural foi maior.¹³⁸ Ademais, no referido livro, Villa repete a ideia – já apresentada em uma obra anterior do mesmo autor, intitulada **Jango: um perfil**¹³⁹ – de que em meados da década de 1960, tanto grupos de direita quanto grupos de esquerda tinham um caráter “golpista”, o que de certa forma reforça o argumento de que o Golpe de 1964 teria sido uma resposta ao “perigo comunista” representado por grupos políticos de esquerda na época.

A permanência de distintas visões a respeito do Golpe de 1964 e da Ditadura, umas mais favoráveis às ações daqueles que derrubaram João Goulart do poder, outras mais críticas às ações de tais personagens, mostra bem o quanto esse é um tema mal resolvido no campo da memória em nosso país. Ainda mais por se tratar de um tema sobre o qual as diferentes interpretações muitas vezes estão fortemente vinculadas a posições político-ideológicas – que muitas vezes chegam a ecoar a bipolarização política dos anos 1960 –, a sensação que se tem é que ainda não se cristalizou uma “memória histórica” sobre o assunto, ao menos não nos termos adotados por Carlos Alberto Vesentini. Pois se na já citada obra **A Teia do Fato**, Vesentini argumenta que a “memória histórica” impõe a sua força, ao mesmo tempo, sobre os “vencedores” e os “vencidos” no processo, ainda inexistente um consenso sobre

¹³⁸ Cf. VILLA, Marco Antonio. **Ditadura à Brasileira: 1964-1985 – a democracia golpeada à esquerda e à direita**. São Paulo: LeYa, 2014.

¹³⁹ VILLA, Marco Antonio. **Jango: um perfil (1945-1964)**. São Paulo: Globo, 2004.

“1964” no Brasil, pois se para alguns houve “Golpe” para outros houve “Revolução”.¹⁴⁰ Nessa perspectiva, cabe até mesmo lembrar a recente declaração do ministro José Antonio Dias Toffoli, então presidente do Supremo Tribunal Federal, que afirmou preferir falar “movimento de 1964” e não “Golpe de 1964” para se referir à queda de João Goulart, uma vez que a expressão “movimento” seria, segundo o ministro, mais neutra e não tão atrelada a um viés de esquerda ou de direita.¹⁴¹

É difícil dizer até quando vai durar toda a discussão sobre o lugar ocupado pelo Golpe de 1964 e, conseqüentemente, pela Ditadura, na História Política do nosso país. Em se tratando de uma questão relativa à escrita da História, é até plausível supor que tal discussão não termine nunca. De qualquer forma, é importante ressaltar que a reflexão sobre 1964 e a Ditadura que durou pouco mais de duas décadas no Brasil não pode ignorar as distintas versões e narrativas produzidas a respeito do tema. Aqui, mais do que marcar uma posição em todo esse debate, o historiador se vê diante do desafio de pensar em como a História pode ser escrita de diferentes maneiras, a depender da posição político-ideológica de quem escreve a História. Nessa perspectiva, ao refletirmos sobre como os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* abordam os acontecimentos históricos relacionados ao advento da Ditadura no Brasil, buscaremos justamente identificar qual o tipo de interpretação histórica feita por cada um dos filmes.

Afinal, se, como procuramos deixar claro ao longo deste primeiro capítulo, muito já foi dito sobre Jânio Quadros e João Goulart, a nossa análise sobre as relações entre Cinema Documentário e História do Brasil a partir dos filmes de Luís Alberto Pereira e de Sílvio

¹⁴⁰ A expressão “Revolução de 1964” é normalmente usada por militares para tratar do assunto, ou por pessoas que se colocam em uma posição favorável aos militares que derrubaram João Goulart. Todavia, do nosso ponto de vista, e como o leitor já deve ter percebido ao longo da leitura deste nosso trabalho até aqui, preferimos usar a expressão “Golpe de 1964” para nos referirmos à derrubada de João Goulart da Presidência da República. A nossa postura de reafirmar a ocorrência de um “Golpe” – e não de uma “Revolução” – em 1964 vai ao encontro do nosso entendimento acerca dos significados das expressões “Golpe de Estado” e “Revolução”, entendimento esse que segue o que está estabelecido no **Dicionário de Política**, de Norberto Bobbio. Esse dicionário define “Golpe de Estado” como um movimento que normalmente é liderado por militares e que opera no sentido de tomar o poder de maneira repentina, mas que provoca somente pequenas mudanças no ordenamento político e jurídico do país. Por sua vez, o termo “Revolução” é definido no **Dicionário de Política**, não só como um movimento que visa a tomar o poder em um dado território, mas que produz profundas transformações no ordenamento político, jurídico, social e econômico da sociedade. Ver: BOBBIO, Norberto; et al. **Dicionário de Política**. 11. ed. Coordenação da tradução de João Ferreira. Revisão geral de João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacais. Brasília: Ed. UnB, 1998, p. 545-547; 1121-1131.

¹⁴¹ PESSOA, Gabriela Sá. Toffoli diz que hoje prefere chamar golpe militar de “movimento de 1964”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 out. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/toffoli-diz-que-hoje-prefere-chamar-ditadura-militar-de-movimento-de-1964.shtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

Tendler deverá explorar em que medida os dois documentários se aproximam e/ou se afastam daquilo que a bibliografia especializada já apresentou. Acreditamos que, dessa maneira, será possível melhor situar *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* na longa discussão sobre os assuntos tratados nas duas obras cinematográficas. A nossa hipótese inicial é a de que os dois filmes – que serão mais bem analisados nos próximos capítulos – não trazem muitas novidades do ponto de vista do conteúdo quando comparados a outras narrativas já produzidas, todavia, os dois documentários apresentam-se como instigantes objetos de estudo porque, do ponto de vista estético/formal, a análise dos mesmos revela o quanto essas duas obras cinematográficas nos permitem refletir de maneira mais aprofundada a respeito das estratégias narrativas possíveis dentro do campo da escrita da História.

Ao nos debruçarmos sob a perspectiva cômica presente em *Jânio a 24 Quadros* e sobre a perspectiva trágica presente em *Jango*, avaliaremos como as opções estéticas feitas pelos cineastas relacionam-se a uma tomada de posição político-ideológica em relação aos acontecimentos e aos personagens apresentados nos dois filmes. Esperamos, ao final dessa empreitada, identificar o lugar ocupado pelas obras no processo de construção da memória sobre Jânio Quadros, João Goulart, o Golpe de 1964 e a Ditadura, processo esse que ainda está em andamento e que é marcado por muitas discussões.

Nessa perspectiva, é extremamente necessário que reflitamos sobre como foi o processo de produção das obras, em uma abordagem que leve em conta a trajetória dos cineastas e a posição assumida por cada um deles em relação a alguns dos recentes acontecimentos da História Política do Brasil. Tal exercício nos permitirá uma melhor compreensão das opções estéticas adotadas em *Jânio a 24 Quadros* e em *Jango*. A reflexão sobre a produção dos dois filmes também será particularmente útil no que concerne ao estudo das relações entre Cinema Documentário e História do Brasil, sobretudo no que diz respeito à questão em torno da “escritura fílmica da História”. O próximo capítulo, portanto, se voltará para esse eixo temático com o objetivo de lançar as bases teórico-metodológicas necessárias para a efetiva análise dos dois documentários, que será feita de maneira mais detalhada nos dois últimos capítulos deste trabalho.

CAPÍTULO II

LUÍS ALBERTO PEREIRA, SÍLVIO
TENDLER E A “ESCRITURA FÍLMICA DA
HISTÓRIA”

No capítulo anterior, analisamos brevemente o que já foi dito/escrito sobre os papéis desempenhados por Jânio Quadros e João Goulart na recente História Política Brasileira, sobretudo no que diz respeito às relações entre esses dois personagens históricos e o Golpe de 1964, acontecimento que marcou o início de uma Ditadura em nosso país. O pequeno balanço que fizemos com o uso da bibliografia especializada e de materiais didáticos não se pretendeu exaustivo e muito menos definitivo. De fato, em função dos limites deste trabalho, a exposição das diferentes visões a respeito de Quadros e Goulart no Capítulo 1 teve como função apenas mostrar o quanto podem ser divergentes as interpretações sobre esses dois líderes políticos. Vimos também que, ainda que certas imagens de Jânio Quadros e de João Goulart pareçam já estar bem solidificadas no âmbito da memória coletiva, o processo histórico brasileiro que levou ao Golpe de 1964 e à Ditadura ainda continua sendo objeto de discussões, tanto no campo da historiografia quanto na sociedade como um todo.

Os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, portanto, não são as primeiras e únicas narrativas sobre tais temas históricos. A análise dos dois filmes, portanto, deverá ser feita em diálogo com outras interpretações que já foram feitas sobre os assuntos abordados nas obras. Dessa maneira, será possível melhor verificar não só o que os dois filmes possuem em comum com outras interpretações, mas também o que eles possuem de diferente. Todavia, antes de passarmos à análise dos filmes propriamente dita, análise essa que será feita nos Capítulos 3 e 4 do presente trabalho, dedicaremos este Capítulo 2 à reflexão sobre a produção dos dois documentários.

O exame do processo de produção dos dois filmes terá como pano de fundo a questão em torno da “escritura fílmica da História”. Partimos da ideia de que, por meio do cinema, Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler “escreveram” a respeito da recente História Política Brasileira nos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*. Dessa forma, acreditamos que é necessário refletirmos – de um ponto de vista mais teórico – sobre a “escritura fílmica da História”, pois tal exercício nos permitirá definir a nossa metodologia de trabalho quanto à análise das duas obras cinematográficas que são o objeto de estudo da presente pesquisa. No próximo subitem, portanto, faremos alguns apontamentos a respeito das relações entre Cinema e História, com foco no campo do Cinema Documentário e na questão em torno da “escritura fílmica da História” para, somente em seguida, adentrarmos no processo de produção dos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*.

2.1 – APONTAMENTOS A RESPEITO DA “ESCRITURA FÍLMICA DA HISTÓRIA”

A História fornece temas para a produção de filmes desde os primórdios da assim chamada “sétima arte”. Nesses pouco mais de cem anos de História do Cinema, a quantidade de filmes – de ficção e documentários – que tratam de temas ditos “históricos” é particularmente grande. Assim, não causa espanto que vários historiadores tenham se voltado para o Cinema e feito das obras cinematográficas os seus objetos de estudo.

Muito já se escreveu sobre o binômio História-Cinema desde que Marc Ferro publicou a coletânea de textos intitulada **Cinema e História**¹⁴² nos anos 1970.¹⁴³ As observações de Marc Ferro a respeito da potencialidade do filme como documento de pesquisa para o historiador, a inserção das películas nas relações de poder das sociedades nas quais foram produzidas, os aspectos da linguagem fílmica, a “*contra-análise* da sociedade” feita por diversas obras cinematográficas, bem como o papel dos filmes na produção e circulação do conhecimento histórico fizeram escola junto aos historiadores em diversas partes do globo nas últimas décadas.

De fato, o cinema está hoje consolidado como objeto de pesquisa na historiografia, tanto no exterior quanto no Brasil. Neste amplo campo de debates o cinema tem sido pensado por meio de dois caminhos que foram apontados por Ferro: de um lado os filmes são pensados como documento, ou seja, como vestígios que nos ajudam a entender as sociedades

¹⁴² FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. revista e ampliada. Tradução e notas de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

¹⁴³ Nos trabalhos acadêmicos dedicados ao binômio História-Cinema, a obra de Ferro geralmente aparece como um importante marco inicial. Contudo, mesmo antes da publicação dos textos presentes em **Cinema e História**, não faltou quem se dedicasse ao estudo do cinema que, de alguma maneira, tentasse articular os filmes aos momentos históricos nos quais eles foram produzidos. Um interessante exemplo é Siegfried Kracauer, que em 1947 publicou o livro **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Escrita por um autor que fugiu da Alemanha nazista para Paris em 1933, indo depois para os Estados Unidos em 1941, essa obra defende a ideia de que havia entre os alemães durante as primeiras décadas do século XX um “mal-estar psicológico” que, segundo Kracauer, pode ser visto nos filmes produzidos na Alemanha daquele período. Sendo assim, o que o autor pretende nas suas análises fílmicas é entender o processo que levou Adolf Hitler ao poder. De acordo com Kracauer, o cinema alemão das décadas de 1910, 1920 e 1930 dialogava com o “padrão psicológico vigente” naquele país, padrão que, na perspectiva do autor, esteve relacionado à ascensão de Hitler, ao nazismo e ao holocausto. Desse modo, o que Kracauer faz muitas vezes no livro é procurar traçar, por vezes a qualquer custo, paralelos entre as histórias contadas nos filmes e as histórias reais em torno do nazismo, no intuito de demonstrar que “importantes personagens cinematográficos se tornaram verdadeiros na vida real”. Tal perspectiva, a nosso ver, parece um tanto quanto frágil, pois o autor publicou o livro *a posteriori*, ou seja, após o término da 2ª Guerra Mundial, quando os horrores do extermínio dos judeus já eram conhecidos. De qualquer forma, a obra merece ser lida, pois tenta pensar os filmes não como “estruturas autônomas”, mas em relação ao momento de sua produção, o que pode interessar notadamente aos historiadores. Ver: KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

que os produziram, de outro lado as películas são analisadas como uma forma de representação da História.¹⁴⁴ Nos dois casos, os historiadores têm se debruçado sobre os aspectos formais dos filmes, o contexto de produção das obras, as formas como as mesmas foram recebidas pelo público etc. Muitas são as metodologias de trabalho com os filmes e todas elas colocam desafios – teóricos e práticos – aos historiadores.

Um bom exemplo na historiografia brasileira do que dissemos acima é a obra **Canibalismo dos Fracos**,¹⁴⁵ tese de doutorado do historiador Alcides Freire Ramos. No referido trabalho, o autor faz um interessante estudo do filme *Os Inconfidentes* (1972), de Joaquim Pedro de Andrade, que é visto por Ramos tanto como um documento quanto como uma forma de representação da História do Brasil.¹⁴⁶ Nas páginas da obra, o filme de Joaquim Pedro de Andrade tem a sua historicidade desvelada por meio da análise da recepção da película no seu contexto histórico, do estudo dos procedimentos de linguagem utilizados pelo cineasta e do diálogo do filme com obras historiográficas e documentos históricos a respeito da Inconfidência Mineira. Posto isso, temos que o trabalho de Alcides Freire Ramos nos oferece uma rica contribuição metodológica a respeito da análise fílmica por parte do historiador, além de nos auxiliar a pensar sobre a forma como um cineasta realiza um “filme histórico”.

Ao tratar do modo como o roteiro do filme foi escrito, Ramos nos mostra que na produção de *Os Inconfidentes* foi feito um intenso trabalho de pesquisa documental, utilizando, por exemplo, poemas do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, e os Autos da Devassa da Inconfidência Mineira. O historiador nos mostra como o cineasta, a partir dessas pesquisas, construiu em *Os Inconfidentes* uma “escritura fílmica da História”. Merece destaque a investigação feita pelo autor sobre como o personagem de Tiradentes foi construído no filme, comparando os traços dessa construção com o modo como Tiradentes aparece na historiografia e nos documentos históricos em diferentes momentos. Ao realizar tal análise, Alcides Freire Ramos conclui que há aproximações e distanciamentos entre o

¹⁴⁴ Para um balanço mais detalhado dos usos do cinema como objeto de estudo na historiografia brasileira e internacional, ver: SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 8, p. 151-173, abr. 2012.

¹⁴⁵ RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

¹⁴⁶ De fato, essa dupla forma de olhar para o filme, que explora os dois caminhos apontados por Marc Ferro, nos mostra que o filme não pode ser visto apenas como “documento” ou apenas como “representação da História”, como se uma escolha metodológica excluísse automaticamente a outra, mas que ele pode sim ser visto sob essas duas formas. Desse ponto de vista, a tese de Alcides Freire Ramos é um exemplo de uma obra que consegue ser bem sucedida nessa dupla forma de lidar com o objeto cinematográfico.

que aparece na produção historiográfica e o que é mostrado no filme, sendo que o cineasta e os roteiristas tiveram que fazer escolhas quando da produção da película. É sob esse prisma que *Os Inconfidentes* é tomado tanto como documento quanto como uma forma de representação da História.

Em um outro texto, intitulado “Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da História”, Alcides Freire Ramos aprofundou a discussão teórica no âmbito dos usos do cinema pelo historiador. Nesse texto, o autor fez um balanço dos caminhos teórico-metodológicos dos estudos que dizem respeito às relações entre História e Cinema a partir dos anos 1960. Desde que o cinema passou a ser tomado como “documento” pelos historiadores, houve quem valorizasse apenas os filmes documentários e quem procurasse incluir também filmes ficcionais. Ao analisar as contribuições de autores como José Honório Rodrigues, Georges Sadoul e Marc Ferro, o historiador Alcides Freire Ramos mapeou o debate em torno da “objetividade” da imagem cinematográfica e chamou a atenção para o fato de que, apesar de aparentemente mostrar a “realidade”, o filme sempre é fruto de um processo de construção. Destarte, o autor concluiu que usar o “cinema apenas como documento” limita as possibilidades de trabalho do historiador. O filme não pode ser usado apenas para desvelar o contexto no qual foi produzido, mas também pode ser usado para analisar as formas como uma dada sociedade pensa sobre o seu passado.¹⁴⁷

Essa observação é importante porque ela nos faz lembrar que os historiadores não são os únicos que se dedicam a fazer do passado um objeto de reflexão. Como bem disse Jörn Rüsen,

O trabalho da consciência histórica é feito em atividades culturais específicas. Eu gostaria de chamá-las *práticas de narração histórica*. Por meio dessas práticas, a “historiografia” torna-se parte da cultura e um elemento necessário da vida humana. Qualquer comparação intercultural tem de sistematicamente levar em conta essas práticas e interpretar formas específicas da atividade cultural universal de dar sentido ao passado por meio da narração.¹⁴⁸

Rüsen trabalha com um conceito mais amplo de “historiografia”, que não se limita apenas à escrita da História por parte dos historiadores profissionais, inseridos no ambiente

¹⁴⁷ Cf. RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: Do Filme como Documento à Escritura Fílmica da História. In: MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosângela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Edufu, 2001, p. 7-26.

¹⁴⁸ RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa intercultural. In: MALERBA, Jurandir. (Org.). **A história escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p. 122-123.

universitário. Sob esse prisma, há toda uma pluralidade de “práticas de narração histórica” que vão além do texto acadêmico escrito, todas elas ocupadas em “dar sentido ao passado”, ou seja, atribuir-lhe um significado de modo a atender a necessidade de orientação temporal, própria da consciência histórica. A linguagem acadêmica escrita é apenas uma forma, dentre várias outras, de pensamento histórico. Mais que isso, e é importante destacar, a consciência histórica, segundo Rüsen, articula passado, presente e também o futuro.

A questão colocada pelo teórico alemão é importante porque nos mostra que existem diversas formas de se escrever e pensar a História. A historiadora brasileira Ângela de Castro Gomes disse certa vez que “[...] a escrita da História não é monopólio dos historiadores, uma vez que há sempre outros produtores de interpretações do passado”.¹⁴⁹ Mas se outras pessoas, como os cineastas, por exemplo, também escrevem a História, elas o fazem da mesma forma que os historiadores profissionais? Talvez uma pergunta como essa tenha como pano de fundo uma noção homogênea das diversas metodologias de trabalho usadas pelos historiadores ao redor do mundo (como se houvesse apenas um modo de trabalho desses profissionais). De qualquer forma, trata-se de uma questão que nos faz pensar no nosso próprio trabalho a partir de um diálogo como o cinema.

Paul Veyne, de certa forma, já havia aludido a essa questão no livro **Como se escreve a história**. Em um dado momento de suas reflexões, Veyne escreveu:

O primeiro dever do historiador é estabelecer a verdade e o segundo, explicar a trama: a história tem uma crítica, mas não tem método, pois não há método para compreender. Qualquer um pode, pois, improvisar-se historiador, ou melhor, o poderia, se, por falta de método, a história não supusesse que se tenha uma cultura.¹⁵⁰

“Estabelecer a verdade”, aqui, significa verificar quais são os eventos que aconteceram no passado. Contudo, tomar conhecimento de que bombas atômicas foram jogadas no Japão em 1945, por exemplo, não deve ser o objetivo final do historiador. É preciso, após isso, articular esse acontecimento a outros, de modo a elaborar uma trama na qual esse evento tenha um significado. Talvez não apenas os historiadores de ofício estejam

¹⁴⁹ GOMES, Ângela de Castro. História, historiografia e cultura política no Brasil: algumas reflexões. In: SOIHET, Rachel; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. (Orgs.). **Culturas Políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 33.

¹⁵⁰ VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982, p. 105.

capacitados a escrever a História, contudo, segundo a perspectiva adotada por Paul Veyne, aquele que se dedicar à “escrita da História” deverá ter senso crítico e uma certa cultura,

[...] e é por isso que não é possível improvisar-se historiador, assim como era impossível improvisar-se orador: é preciso saber que perguntas fazer-se, saber, também, que problemáticas estão ultrapassadas; não se escreve a história política, social ou religiosa com as opiniões, ainda que respeitáveis, realistas ou avançadas, que se tem, pessoalmente, sobre esses assuntos. Há velharias que é preciso pôr de lado, como a psicologia dos povos e o apelo ao espírito nacional; há, sobretudo, uma enorme quantidade de idéias a adquirir; não se escreve a história de uma civilização antiga com a simples ajuda da cultura humanista. Se a história não tem método (e é por isso que é possível improvisar-se historiador), ela tem uma tópica (e é por isso que é preferível não se improvisar historiador). O perigo com a história é que ela parece fácil e não o é. Ninguém se aventura a improvisar-se físico porque todo mundo sabe que, para isso, é preciso uma formação matemática; apesar de menos espetacular, nem por isso é menor a necessidade, para um historiador, de uma experiência histórica. Apenas, no caso da história, as conseqüências dessa insuficiência se dissimularão melhor: não se produzirão segundo a lei do tudo ou do nada; o livro de história terá defeitos (conceitos inconscientemente anacrônicos, nós de abstrações não esclarecidos, resíduos de acontecimentos não analisados), mas, sobretudo, lacunas; pecará menos pelo que afirma do que pelo que deixa de investigar. A dificuldade da historiografia está menos em encontrar respostas do que em encontrar perguntas. O físico é como Édipo: é a esfinge que interroga, enquanto a ele cabe encontrar a resposta correta; o historiador é como Percival: o Graal está lá, diante dele, debaixo de seus olhos, mas só lhe pertencerá se ele se lembrar de fazer a pergunta.¹⁵¹

Os documentos não falam por si mesmos, é o historiador que deve fazer-lhes perguntas. Desse ponto de vista, vários historiadores podem, por exemplo, fazer perguntas diferentes a um mesmo documento, chegando assim a conclusões diferentes. Como o conhecimento histórico se amplia ao longo do tempo, é desejável que o historiador, ao iniciar uma pesquisa sobre um determinado evento, tenha uma cultura histórica a respeito do que já foi dito, por outros, a respeito desse evento. Assim, verificando o que não foi dito nesse repertório existente, as perguntas que não foram feitas, o historiador poderá fazer o seu trabalho, a partir de suas perguntas. E esse não é, segundo Veyne, um empreendimento fácil, “improvisar-se historiador” não é suficiente. Para ser historiador, é preciso conhecer o que já foi dito sobre determinado tema e, também, ter um senso crítico que permita a elaboração de perguntas aos documentos. Para Paul Veyne, portanto, a “escrita da História” não deveria ser uma atividade exercida por qualquer um.

¹⁵¹ VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982, p. 112-113.

Uma postura como a de Paul Veyne, brevemente sintetizada acima, no fundo procura estabelecer um limite entre o que se espera que um “historiador de ofício” faça e o que é feito por alguém que apenas “improvisa-se historiador”. Segundo Veyne, portanto, a “escrita da História” tal como empreendida pelos historiadores profissionais possui as suas particularidades. Veyne busca, portanto, atribuir um lugar específico para o que os historiadores profissionais fazem.

Algo interessante a se salientar é que, no caso dos filmes que abordam temas ligados à História, o que se viu nos últimos anos foi um intenso debate a respeito de qual deveria ser o lugar ocupado por essas obras cinematográficas dentro do campo do conhecimento histórico. Nessa seara, ao menos duas posturas bastante diferentes puderam ser identificadas: de um lado, os estudiosos que aceitaram mais facilmente os filmes como uma forma de “escrita da História”, talvez até bem comparável ao que os historiadores profissionais realizam, e do outro lado aqueles que procuraram mostrar que a sétima arte é incapaz de fazer o que os textos escritos pelos historiadores fazem, como se o Cinema fosse inferior à História.

Em 1988, Hayden White publicou um texto chamado “Historiography and Historiophoty” na **The American Historical Review**. Neste ensaio, White pensou tanto a singularidade da linguagem cinematográfica quanto as suas semelhanças com a linguagem do discurso histórico escrito. White partiu da discussão entre Ian Jarvie e Robert A. Rosenstone sobre o fato de muitos filmes tratarem de temas tidos como “históricos”. Segundo White, um ensaio de Rosenstone publicado no mesmo número da revista levantava duas questões: a) a “historiofotia” se enquadra aos critérios de verdade e precisão que supostamente governam a historiografia profissional?; b) como os historiadores devem responder ao desafio colocado pelo Cinema à História escrita, uma vez que é difícil para um texto escrito “competir” com um filme pela atenção do grande público?¹⁵²

De fato, a questão em jogo aqui é a que gira em torno da possibilidade (e da legitimidade) de os filmes escreverem a História. White apontou para a necessidade de os historiadores interessados em dialogar com o cinema estarem atentos para os aspectos dessa forma de linguagem: “Os historiadores modernos deveriam estar conscientes de que a análise de imagens visuais requer uma maneira de ‘ler’ bastante diferente daquela desenvolvida para

¹⁵² Cf. WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. **The American Historical Review**, Bloomington, v. 93, n. 5, p. 1193, dez. 1988.

o estudo de documentos escritos”.¹⁵³ Contudo, o autor fez um importante alerta: ao avaliarem um filme, os historiadores não devem partir do princípio de que há uma verdade absoluta em História, devem se lembrar de que, apesar das diferenças, também há semelhanças entre os seus textos escritos e os filmes dos cineastas:

Toda história escrita é produto de processos de resumo, substituição, simbolização e qualificação exatamente como aqueles usados na produção de uma representação fílmica. São apenas as mídias que diferem, não a forma como essas mensagens são produzidas.¹⁵⁴

Tanto o texto do historiador quanto o filme histórico do cineasta, portanto, não surgem prontos e acabados, mas são produzidos a partir de uma série de escolhas feitas pelos seus autores. São duas formas de narrativa que não nos mostram a “realidade” do passado de maneira direta. Foi a partir dessa observação que White abordou os pontos de vista de Ian Jarvie e de Robert A. Rosenstone. Segundo Hayden White, a crítica de Ian Jarvie aos filmes históricos baseou-se no argumento de que os filmes não trazem uma quantidade suficiente de informação. Para Jarvie, os filmes se dedicavam apenas a “narrar”, e não a “analisar” os fatos, não eram, portanto, capazes de representar a “verdadeira essência” da historiografia, vista como o debate entre os historiadores sobre o que realmente aconteceu, por que aconteceu e como isso deve ser relatado.¹⁵⁵ Rosenstone discordou de Jarvie e afirmou que os filmes não se restringiam, obrigatoriamente, apenas a “narrar”, pois vários gêneros de filmes podiam também ser bastante analíticos.¹⁵⁶

O que fica da leitura de “Historiography and Historiophoty” é o esforço de Hayden White em problematizar tanto as reflexões de Jarvie quanto as de Rosenstone. White faz questão de lembrar a todo o momento que o historiador escreve, que há escolhas em seu trabalho, que o conhecimento histórico é construído, a História é uma narrativa. Assim, os filmes históricos também são uma forma de escrita da História, uma vez que compartilham algumas características com os textos escritos. As duas mídias podem narrar o passado, não o passado como ele realmente aconteceu, mas o passado imaginado. Os filmes escrevem a

¹⁵³ WHITE, Hayden. *Historiography and Historiophoty*. *The American Historical Review*, Bloomington, v. 93, n. 5, p. 1193, dez. 1988. (Tradução nossa.)

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 1194.

¹⁵⁵ *Cf. Ibid.*, p. 1195.

¹⁵⁶ *Cf. Ibid.*

História por meio de imagens, e é a essa forma de escrita que White dá o nome de “historiofotia”.

Um fato curioso é que Hayden White foi uma referência teórica importante para o próprio Robert A. Rosenstone quando esse autor escreveu o livro **A história nos filmes, os filmes na história**. Nessa obra, Rosenstone defende uma tese bastante polêmica e que visa romper com a tradicional noção segundo a qual a História só pode ser escrita por meio de palavras impressas em papel (textos) e por historiadores de ofício. Ao voltar-se para o campo dos chamados “filmes históricos”, o autor defende que o cinema pode sim ser uma forma de escrita da História. Mais que isso, os cineastas

[...] já são (ou podem ser) historiadores, se, com essa palavra, nos referirmos a pessoas que confrontam os vestígios do passado (rumores, documentos, edifícios, lugares, lendas, histórias orais e escritas) e os usam para contar enredos que fazem sentido para nós no presente.¹⁵⁷

Ao pensar os cineastas como historiadores, Rosenstone defende que a História não é escrita apenas pelos acadêmicos especializados no estudo do passado. A linguagem cinematográfica – imagem em movimento e som – também pode ser usada, segundo o autor, para “escrever” a História. Ao defender a validade da “escritura fílmica da História”, Rosenstone faz uso de alguns argumentos para dar sustentação à sua tese. O norte-americano salienta que os filmes contam histórias ambientadas no tempo passado, além de chamar a atenção para o fato de que, na sociedade na qual vivemos, a cultura audiovisual (cinema, telenovelas, séries etc.) é muito presente, ou seja, não apenas a linguagem escrita é usada hoje para tratar do passado: “[...] os filmes históricos, mesmo quando sabemos que são representações fantasiosas ou ideológicas, afetam a maneira como vemos o passado”, ele diz.¹⁵⁸ Em outras palavras, no mundo contemporâneo, a cultura histórica circula por diversos meios, que não são restritos aos livros e ao ambiente acadêmico/escolar. Mais que isso, os filmes produzem conhecimento sobre o passado, participando do processo de formação da cultura histórica e da consciência histórica das pessoas.

Outro argumento usado pelo autor é de que tanto os livros escritos pelos historiadores profissionais quanto os filmes dirigidos pelos cineastas são “representações” do passado incapazes de tratar desse tempo histórico anterior de maneira direta, literal, “tal

¹⁵⁷ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 54.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 18.

como ele realmente aconteceu”. Partindo da ideia de que livros e filmes “compartilham do irreal e do ficcional”¹⁵⁹ na tentativa de tratar do passado, o autor defende a inexistência de uma verdade única e absoluta a respeito de qualquer tópico histórico. O que há, conforme Rosenstone procura demonstrar ao longo de seu livro, são formas distintas de se narrar o passado – um argumento, aliás, muito próximo das ideias de Hayden White sobre a escrita da História.

Apesar de instigante, o trabalho de Rosenstone tem certamente alguns pontos problemáticos. Em primeiro lugar, merece atenção o tom ambíguo e hesitante expresso pelo autor ao defender os filmes como uma forma de escrita da História: “precisamos de uma outra palavra”, que não “história”, para designar o que os filmes históricos fazem, mas, observa o norte-americano, “parece que só temos esta”.¹⁶⁰ No fundo, mesmo tentando aproximar o trabalho dos cineastas do trabalho dos historiadores profissionais, procurando ver semelhanças, Rosenstone nunca deixa de admitir que “[...] palavras e imagens trabalham de maneiras diferentes para expressar e explicar o mundo”.¹⁶¹

Tendo consciência de que há semelhanças e também diferenças entre o que fazem os historiadores e o que fazem os cineastas, Rosenstone acaba afirmando que “[...] os cineastas (alguns deles) podem ser, e já são, historiadores, mas, por necessidade, *as regras de interação de suas obras com o passado são, e devem ser, diferentes das regras que governam a história escrita*”.¹⁶² O autor não iguala totalmente, portanto, historiadores e cineastas. Merece atenção a afirmação segundo a qual “alguns” (e não “todos”) cineastas também “podem” ser historiadores. Afinal de contas, qual a concepção de “História” de Robert A. Rosenstone?

Podemos tentar responder a essa pergunta a partir da observação daquilo que Rosenstone define como “filmes históricos”, que são o seu objeto de estudo no livro. Ora, o autor define esse “gênero” cinematográfico como aquele que reúne os filmes “ambientados no passado”,¹⁶³ o que nos permite concluir que o autor pensa a História como o estudo do passado: “[...] a história não é mais (nem menos) do que uma tentativa de recontar, explicar

¹⁵⁹ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 14.

¹⁶⁰ Ibid., p. 15.

¹⁶¹ Ibid., p. 21.

¹⁶² Ibid., p. 22.

¹⁶³ Ibid., p. 27.

e interpretar o passado, dar sentido a acontecimentos, momentos, movimentos, pessoas, períodos que desapareceram”, ele diz.¹⁶⁴ Ou seja, Rosenstone define a “História” como uma forma de pensar o passado, narrar o passado e lidar com o passado. Posto isso, e tendo em vista os filmes analisados pelo autor no livro, temos que, para o norte-americano, filmes que narram histórias ambientadas no seu próprio tempo presente não são “filmes históricos”.

Essa definição de “filme histórico” usada pelo autor parece-nos limitada, uma vez que não vê no próprio tempo presente um momento de realização da História. É claro que Rosenstone não ignora completamente o tempo presente, e nem vê nos filmes históricos apenas narrativas do passado em si. O historiador lembra que na escrita da História há sempre a relação entre passado e presente: o “entendimento histórico”, segundo ele, relaciona-se com a forma por meio da qual juntamos os vestígios do tempo passado “[...] para que eles [estes vestígios] tenham um significado para nós hoje”, no presente.¹⁶⁵ Contudo, os filmes analisados por Rosenstone ao longo de **A história nos filmes, os filmes na história**, sejam eles ficcionais ou documentários, são sempre obras onde os enredos se passam no passado. Rosenstone não trata de filmes que narram histórias ambientadas no tempo presente (início do século XXI) ou no momento de sua produção. Os temas dos “filmes históricos” estudados por Rosenstone estão sempre relacionados a alguma temática já consagrada nos manuais como pertencente à História, como o Holocausto ou a Guerra Civil na Espanha.¹⁶⁶

Nesse sentido, Rosenstone parece alheio a algumas transformações de ordem teórico-metodológica ocorridas na historiografia durante a segunda metade do século XX, tal como a noção de “História Imediata” cunhada por Jean Lacouture, prática na qual o historiador se debruça sobre acontecimentos ocorridos em um passado muito recente ou mesmo no próprio momento da escrita de seu texto.¹⁶⁷

¹⁶⁴ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 191.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 226-227.

¹⁶⁶ Desse ponto de vista, a postura de Rosenstone parece seguir a de Pierre Sorlin em **La storia nei film**, obra na qual é afirmado que o “filme histórico” deve “[...] trazer detalhes, não necessariamente numerosos, para colocar a ação em uma época que o público ponha sem hesitação no passado – não um passado vago, mas considerado como histórico”. SORLIN, Pierre apud RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002, p. 33.

¹⁶⁷ Para um exame mais detalhado acerca da noção de “História Imediata” tal como pensada por Lacouture, ver: LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques. (Org.) **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 215-240. Em nossa Dissertação de Mestrado, já havíamos colocado em evidência o quão limitada é a definição de “filme histórico” adotada por Rosenstone. Como procuramos demonstrar naquele trabalho, um filme como *Céu Aberto* (1985, direção de João Batista de Andrade), por exemplo, não seria considerado “histórico” por Rosenstone, embora esse documentário seja, em nossa avaliação, um interessante exemplo de escritura fílmica da História do seu tempo presente.

Há outro elemento de **A história nos filmes, os filmes na história** que merece nossa atenção: a confusa hierarquização das obras cinematográficas feita por Rosenstone. Apesar de defender que não há uma forma única de se escrever a História, o autor fala em diversas passagens de seu livro a respeito dos “melhores” filmes históricos, além de demonstrar uma preferência pelo que ele chama de filmes “sérios”. Contudo, o norte-americano não deixa, em nossa avaliação, suficientemente claros os critérios usados para falar em “melhores” e “sérios” filmes.

Ao deixar transparecer tal hierarquia, Rosenstone parece cair em contradição com a sua própria argumentação. Tal contradição fica visível quando nos lembramos de que, em seu livro, Rosenstone faz duras críticas à obra **Slaves on Screen**, da norte-americana Natalie Zemon Davis. Como Davis parece colocar os filmes históricos em uma posição de inferioridade em relação aos textos escritos pelos historiadores, Rosenstone critica a postura da autora e afirma que “[...] não podemos prescrever a maneira certa ou errada de contar o passado”,¹⁶⁸ bem como volta a falar da importância de se levar em conta as especificidades da linguagem fílmica. Porém, fica uma dúvida ao leitor mais atento do norte-americano: se não há forma certa ou errada de contar o passado, por que Rosenstone sempre fala nos “melhores” filmes históricos?

Há ainda outras contradições em **A história nos filmes, os filmes na história**. Por um lado, o autor afirma que nos filmes históricos os cineastas “fazem o mesmo tipo de pergunta sobre o passado que os historiadores”, porém, salienta que “Perguntas desse tipo obviamente não são respondidas como um acadêmico as responderia”.¹⁶⁹ No que diz respeito ao conteúdo de livros e filmes, o autor afirma em uma passagem que “[...] os melhores desses cineastas historiadores fornecem uma interpretação ampla e uma perspectiva mais abrangente de algum tópico, aspecto ou tema do passado”.¹⁷⁰ Neste ponto, aparentemente, o

Ver: DIAS, Rodrigo Francisco. **Documentarista-Historiador**: a “escritura fílmica da História” no filme “Céu Aberto” (1985), de João Batista de Andrade. 2014. 233 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

¹⁶⁸ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 53.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 174.

¹⁷⁰ *Ibid.*

autor parece valorizar os filmes que inovam na interpretação de uma dada temática histórica, como é o caso do que ele chama de “dramas inovadores”.¹⁷¹

Todavia, quando fala dos filmes históricos “sérios”, Rosenstone parece valorizar obras capazes de dialogar com a bibliografia acadêmica disponível sobre certas temáticas. Um filme “sério” como *O Nascimento de uma Nação* (1915, de D. W. Griffith) chama a atenção do autor por sua capacidade de produzir “[...] reflexos diretos das principais interpretações [tanto as do senso comum quanto as da historiografia profissional] da época”.¹⁷² Outro filme “sério” como *Outubro* (1928, de Sergei Eisenstein) é colocado em destaque pelo autor porque “[...] consegue proporcionar uma interpretação global do seu tema que não é tão diferente das apresentadas pelos principais historiadores da revolução”.¹⁷³

O tom ambíguo de **A história nos filmes, os filmes na história** pode ser constatado exatamente pela observação do fato de que há na obra tanto uma “admiração” do autor por filmes que apresentam semelhanças, do ponto de vista do conteúdo, em relação aos livros dos historiadores, quanto por filmes que apresentam diferenças e inovações em relação ao conteúdo e a forma do discurso histórico tradicional mais amplo. No intuito de demonstrar a sua tese dos filmes históricos como uma forma de escrita da História, Rosenstone parece se perder em meio às semelhanças e diferenças que certamente existem entre o trabalho do historiador de ofício e o trabalho dos cineastas.

A ambiguidade marca ainda outras passagens do livro. Em alguns momentos, o autor parece valorizar os filmes que se distanciam da estética hollywoodiana,¹⁷⁴ contudo, o autor afirma que filmes hollywoodianos como *Tempo de Glória* (1989, de Edward Zwick) também podem tratar de questões importantes para os historiadores de maneira séria.¹⁷⁵ Afinal de contas, qual seria a estética desejável por Rosenstone para os “melhores” filmes históricos? O autor não deixa plenamente claros os seus critérios.

E o que dizer acerca das invenções presentes nos filmes históricos? Aqui, mais uma vez, há contradições em **A história nos filmes, os filmes na história**. Rosenstone argumenta que os historiadores não devem julgar o fato de os filmes apresentarem cenas e personagens

¹⁷¹ Cf. ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 81-107.

¹⁷² Ibid., p. 30.

¹⁷³ Ibid., p. 31.

¹⁷⁴ Cf. Ibid., p. 81-82.

¹⁷⁵ Cf. Ibid., p. 65-79.

totalmente inventadas, que é preciso estar atento às funções que essas invenções possuem dentro das narrativas. Um filme como o já citado *Tempo de Glória*, por exemplo, que é marcado pela “invenção” e pela “ficção”, pode sim “criar uma obra histórica séria”, segundo o autor.¹⁷⁶ Porém, quando o norte-americano se volta para o que ele chama de “cinebiografias sérias”, afirma que esse tipo de cinebiografia é constituído por aquelas obras que se permitem “[...] um número mínimo de invenções no que diz respeito aos personagens e acontecimentos”.¹⁷⁷ Poderíamos questionar o autor: um filme “sério” pode apresentar ou não muitas invenções em relação ao passado?

É preciso dizer que a ambiguidade e as contradições presentes no livro de Robert A. Rosenstone certamente não são fruto de uma “falta de conhecimento” por parte do autor acerca do tema tratado. Ele é um grande conhecedor da sétima arte e suas análises fílmicas mostram isso. Não nos esqueçamos, o professor do Instituto de Tecnologia da Califórnia possui uma grande experiência no que diz respeito ao diálogo entre a disciplina histórica e a arte cinematográfica. Rosenstone trabalhou como consultor histórico em diversos filmes, dos quais *Reds* (1981), de Warren Beatty, talvez seja o exemplo mais famoso.

Contudo, pensamos que, apesar das implicações teóricas para o ofício do historiador trazidas pela tese defendida em **A história nos filmes, os filmes na história**, o autor não trata consistentemente das questões atinentes exatamente ao campo da Teoria da História. Sobre esse ponto, aliás, o próprio Rosenstone admite que em seu livro “[...] certas ideias da teoria histórica permanecem em segundo plano”,¹⁷⁸ sendo dado um maior espaço para as análises fílmicas.

De qualquer forma, o livro de Rosenstone possui o mérito inegável de avançar nas discussões acerca das relações entre Cinema e História. Aqui, os filmes não são apenas documentos, mas também uma forma válida e interessante de se narrar o passado. Por meio de um texto de leitura agradável, Rosenstone mostra a importância de os historiadores serem humildes e lembrarem as suas próprias limitações no estudo do passado antes de criticarem os filmes históricos, procurando neles apenas acertos e erros. Outro ponto positivo da obra são as análises fílmicas empreendidas pelo autor, que funcionam como uma lição acerca da metodologia de trabalho do historiador com os filmes: é preciso estar atento às

¹⁷⁶ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 65.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

especificidades da “linguagem histórica fílmica”. Ao voltar-se para as mais variadas formas encontradas pelos cineastas para narrar o passado (drama comercial, drama inovador, cinebiografia, documentário etc.), Rosenstone nos instiga a pensar na nossa própria forma de escrever a História.

Mas se Rosenstone escreveu o seu livro aproximando-se da perspectiva teórica de Hayden White, postura bem diferente é a assumida pela norte-americana Natalie Zemon Davis no livro **Slaves on Screen: Film and Historical Vision**. Nesta obra, a autora faz um estudo de cinco filmes que tratam da questão da escravidão e das formas de resistência a ela. Segundo Natalie Zemon Davis, o seu interesse pelo cinema surgiu a partir da escrita de seu famoso livro **O Retorno de Martin Guerre** e da experiência como consultora na adaptação cinematográfica dessa obra:

Escrever *The Return of Martin Guerre* enquanto trabalhava como consultora histórica do filme *Le retour de Martin Guerre* apresentou-me para as diferenças entre a história narrada em prosa e a história narrada em filme. Aquela dupla experiência me convenceu de que com paciência, imaginação, e experimentação, a narrativa histórica em filme poderia ser a um só tempo mais dramática e mais fiel em relação às fontes do passado.¹⁷⁹

A partir dessa experiência, uma questão que Davis colocou foi a de se os filmes poderiam ou não representar a História de maneira séria. Ao longo de **Slaves on Screen**, a autora trata das relações entre Cinema e História ou, para ser mais exato, entre narrativa histórica profissional (produzida pelos historiadores de ofício) e narrativa histórica fílmica (produzida pelos cineastas e pelos outros profissionais ligados à produção de um filme). A autora retoma a distinção aristotélica entre História e Poesia e argumenta que o historiador deve ter essa distinção em vista ao trabalhar com os filmes:

Qual é o potencial do filme para falar do passado de uma maneira precisa e significativa? Nós podemos avaliar isso sob os mesmos elementos usados para poesia e história: o tema ou a trama; as técnicas de narração e representação; e o status de verdade do produto final.¹⁸⁰

A autora se ocupa, portanto, tanto com os aspectos ligados ao conteúdo dos filmes quanto com os aspectos formais das obras. Quando de sua análise dos “filmes históricos”, Davis também demonstra se preocupar com a “verdade” dos fatos. A autora procura

¹⁷⁹ DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: film and historical vision**. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. XI. (Tradução livre nossa)

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 4-5.

desconstruir a dicotomia estabelecida no senso comum entre filmes de ficção e documentários. Segundo Davis, os documentários também inventam, e os filmes de ficção também são capazes de fazer observações a respeito de eventos históricos.¹⁸¹ De qualquer forma, o que a autora procura defender é a ideia de que os filmes de ficção e os documentários não mostram o passado, mas especulam sobre ele.

A autora se mostra atenta aos aspectos da linguagem cinematográfica quando observa que os “recursos narrativos” do filme possuem uma grande importância no processo de atribuição de significado ao passado. Diretores, produtores, atores, figurinistas, diretores de fotografia, roteiristas e demais profissionais que trabalham na produção de um filme fazem escolhas. Forma coletiva de arte, o filme é uma construção bastante complexa.¹⁸²

Natalie Zemon Davis faz questão de lembrar que a História escrita possui mais de dois mil anos de idade, já o Cinema tem pouco mais de cem. Ao longo dos séculos, foram atribuídos à escrita da História, de acordo com a autora, alguns requisitos para a sua produção. O primeiro desses requisitos é a necessidade de o historiador ter a “mente aberta”, não ficar preso a preconceitos e valores que são próprios do seu tempo presente, ou seja, evitar o anacronismo. “Deixe o passado ser o passado”, nos diz a autora em mais de uma passagem. O segundo requisito para a escrita da História é contar ao leitor sobre as fontes, dificuldades e limitações do trabalho (da pesquisa). É preciso assumir as deficiências, especialmente por meio de citações e notas de rodapé. O terceiro requisito é esclarecer ao leitor sobre as “suposições” feitas no texto, mostrar o caminho percorrido, as dúvidas, dizer quais significados está atribuindo aos documentos, se está imaginando para muito além do que os documentos dizem. Com Marc Bloch e Lucien Febvre, a autora afirma que o quarto requisito é o de que o historiador não deve julgar, mas sim procurar compreender o passado e seus atores sociais. Por fim, o quinto requisito é o de não falsificar evidências de propósito, procurando falar sempre a “verdade”.¹⁸³

Um rápido exame desses cinco requisitos listados por Natalie Zemon Davis nos permite perceber o lugar de onde ela fala: a historiografia profissional. De fato, esses requisitos para a escrita da História são ensinados e aprendidos em cursos universitários de História e a autora se pergunta se esses requisitos são relevantes para o aspecto “histórico”

¹⁸¹ Cf. DAVIS, Natalie Zemon. *Slaves on Screen: film and historical vision*. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 5. (Tradução livre nossa)

¹⁸² Cf. *Ibid.*, p. 7.

¹⁸³ Cf. *Ibid.*, p. 9-12.

e o “status de verdade” dos filmes dramáticos. Natalie Zemon Davis sabe das diferenças entre filmes e livros de História. O filme é uma criação coletiva (há diretor, produtores, elenco, figurinistas, roteiristas etc.). Já o livro é uma criação mais individual, há no máximo alguns co-autores, um editor e alguns assistentes durante a pesquisa histórica. Além disso, “[...] o filme e a prosa dos historiadores aventuram-se por diferentes campos no que diz respeito a reivindicações de verdade”.¹⁸⁴

Posto isso, temos que o tom geral de **Slaves on Screen** é a preocupação da autora em mostrar que há diferenças entre as narrativas históricas acadêmicas e as narrativas históricas fílmicas. Os cineastas não são historiadores, mas “[...] artistas para os quais a história tem importância”.¹⁸⁵ Foi sob esse prisma que a autora analisou em seu livro as obras *Spartacus* (1960, de Stanley Kubrick), *Queimada!* (1969, de Gillo Pontecorvo), *A Última Ceia* (1976, de Tomás Gutiérrez Alea), *Amistad* (1997, de Steven Spielberg) e *Bem-Amada* (1998, de Jonathan Demme), cinco filmes que tratam das formas de resistência à escravidão em diferentes contextos históricos.

Nessas análises fílmicas a autora procura estabelecer um diálogo entre os filmes e a bibliografia especializada a respeito da escravidão e das formas de resistência a ela, com destaque para a bibliografia existente no momento da produção e do lançamento dos filmes. Segundo Natalie Zemon Davis, a produção bibliográfica a respeito da escravidão cresceu consideravelmente ao longo do século XX, especialmente dentro do movimento na historiografia no qual o interesse dos historiadores por movimentos de resistência (e pela “História de baixo para cima”, em um sentido mais amplo) aumentou após a Segunda Guerra Mundial. As lutas pela independência em diversos países africanos e asiáticos, os movimentos pelos direitos civis, pela igualdade racial, a mobilização feminista e os protestos contra conflitos armados estimularam historiadores, e também cineastas, à produção de narrativas sobre lutas sociais, resistência à escravidão etc.¹⁸⁶

A autora argumenta que os filmes se relacionam com as questões feitas pelos historiadores de ofício. Contudo, ao analisar os filmes, Natalie Zemon Davis se dedica muitas vezes a identificar os “erros” e os “acertos” dos filmes em relação ao conhecimento histórico disponível sobre as formas de resistência à escravidão. Do ponto de vista da

¹⁸⁴ DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: film and historical vision**. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 12. (Tradução livre nossa)

¹⁸⁵ Ibid., p. 15. (Tradução livre nossa)

¹⁸⁶ Cf. Ibid., p. 18-20.

metodologia de trabalho, a autora aborda os contextos de produção dos filmes, o trabalho meticuloso dos diretores, a trajetória de vida desses diretores, as formas como atores e atrizes interferem no resultado final das obras, a presença de historiadores acadêmicos prestando consultoria histórica aos realizadores dos filmes, as maneiras como os aspectos estéticos atuam no processo de atribuição de significado ao passado etc.

Em muitos momentos, ao voltar-se para a bibliografia especializada sobre a escravidão e as revoltas contra ela, a autora identifica as “lacunas” presentes nos filmes, as informações que as películas deixaram de lado, as “invenções” dos diretores. Contudo, mesmo criticando em alguns momentos um filme como *Spartacus*, por exemplo, quando fala das invenções e simplificações do filme, a autora mostra ter plena consciência de que “Embora os acadêmicos saibam muito sobre a escravidão em Roma, eles possuem poucas informações sobre a revolta encabeçada por Espártaco”.¹⁸⁷ Podemos pensar, a partir disso, que as invenções e imaginações dos cineastas, portanto, muitas vezes servem para preencher lacunas presentes na própria documentação.

Todavia, mesmo quando há muitas informações a respeito de um determinado evento histórico, como no caso retratado no filme *Amistad*, Natalie Zemon Davis aponta para a impossibilidade de o filme trabalhar com todas as informações disponíveis: “[...] ricos detalhes foram omitidos do filme *Amistad*, uma escolha compreensível dadas as restrições do tempo”.¹⁸⁸ Ao produzir um filme de duas horas, o cineasta precisa fazer escolhas do que vai estar presente na versão final e do que ficará de fora.

A partir disso, a autora se pergunta: “Que tipo de investigação histórica esses filmes fazem?”.¹⁸⁹ Mesmo admitindo que os filmes dizem algo a respeito do passado, a autora se nega a igualar o ofício dos cineastas ao ofício dos historiadores:

Os cineastas não estavam inicialmente atraídos pelos seus projetos por mera curiosidade. A história os interessava porque eles se identificaram com alguma injustiça, ou sentiram paixão pelo sofrimento humano, ou sentiram o horror da guerra e da violência, ou viram uma história pouco conhecida que tinha que ser dada a conhecer. Não há nada de errado com essa motivação. Os historiadores profissionais também podem ter tais impulsos ou outras intenções críticas quando escolhem um projeto, mas

¹⁸⁷ DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: film and historical vision**. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 29. (Tradução livre nossa)

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 85. (Tradução livre nossa)

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 121. (Tradução livre nossa)

eles devem procurar formas de obter equilíbrio e imparcialidade antes de concluírem o seu trabalho.¹⁹⁰

Dentro dessa perspectiva, os filmes dramáticos muitas vezes tomam partido em relação a uma luta social, muitas vezes, posicionando-se claramente de um lado ou de outro. Segundo a autora, isso não é um problema em si, contudo, é uma característica que acaba fazendo com que a história narrada no filme seja, do ponto de vista da autora, simplista. Os historiadores profissionais, pelo contrário, devem procurar a imparcialidade, de modo a tratar de maneira satisfatória da complexidade que envolve os processos históricos. Nas últimas páginas de **Slaves on Screen**, Natalie Zemon Davis afirma que seria interessante que os filmes fossem mais honestos com os seus públicos, explicitando que são construções narrativas e não a imagem exata e perfeita do passado, dadas a sua parcialidade e invenções.

Como se vê, Robert A. Rosenstone e Natalie Zemon Davis assumem posturas bastante distintas em relação ao fato de os filmes abordarem temáticas ligadas à História. Enquanto Davis se mostra preocupada em defender os pressupostos teórico-metodológicos de sua “ciência”, chamando a atenção quase sempre para as diferenças entre os trabalhos produzidos pelos cineastas e os produzidos pelos historiadores, Rosenstone prefere colocar em evidência os pontos de contato entre a disciplina histórica e a arte cinematográfica. Cabe mencionar ainda que se Rosenstone aproxima-se das contribuições teóricas de um autor como Hayden White, sobretudo no que concerne às relações entre História e Ficção, Natalie Zemon Davis, por sua vez, parece aproximar-se muito mais da postura assumida por um autor como Carlo Ginzburg, sobretudo no que diz respeito à questão da “verdade” em História. Para Ginzburg, por meio das citações, o texto do historiador profissional oferece “provas” aos seus leitores, ganhando assim uma validade.¹⁹¹ Assim como já assinalamos em outra oportunidade,¹⁹² de um ponto de vista mais bem articulado com a Teoria da História,

¹⁹⁰ DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen**: film and historical vision. Cambridge: Harvard University Press, 2000, p. 124. (Tradução livre nossa)

¹⁹¹ Ver: GINZBURG, Carlo. **Relações de força**: história, retórica, prova. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. É importante lembrar que Hayden White e Ginzburg assumem posturas diferentes no que diz respeito à questão em torno da “verdade” em História e às relações entre História e Ficção. Para mais detalhes, ver: WHITE, Hayden. Enredo e verdade na escrita da história. In: MALERBA, Jurandir. (Org.). **A história escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p. 191-210; GINZBURG, Carlo. O extermínio dos judeus e o princípio da realidade. In: MALERBA, Jurandir (Org.). **A história escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006, p. 211-232.

¹⁹² Cf. DIAS, Rodrigo Francisco. Natalie Zemon Davis, Robert A. Rosenstone e a “Escritura Fílmica da História”. **Revista Sapiência**: sociedade, saberes e práticas educacionais, Iporá-GO, v. 3, n. 2, p. 95-114, jul./dez. 2014.

é interessante adotar tanto um pouco da prudência de Davis em relação aos filmes quanto um pouco da curiosidade de Rosenstone em relação às especificidades da linguagem cinematográfica, afinal, existem semelhanças e diferenças entre os textos produzidos pelos historiadores e os filmes realizados pelos cineastas.

Assumir uma atitude deste tipo é importante porque, independente da avaliação feita pelos historiadores profissionais a respeito dos filmes que tratam de assuntos relacionados à História, esses filmes continuam sendo produzidos nas mais variadas regiões do mundo, sendo por vezes assistidos por milhões e milhões de pessoas. O historiador, portanto, não pode deixar de estabelecer um diálogo hoje com as obras cinematográficas. E não falamos aqui exclusivamente dos ditos filmes “ficcionais”, mas também dos filmes documentários. Uma reflexão aprofundada sobre o campo do cinema documentário pode ser um interessante exercício para o historiador interessado em entender como podem ser diversas as formas de se escrever a História.

O gênero do documentário já foi objeto de um sem número de reflexões teóricas, como as contribuições feitas por Bill Nichols em **Introdução ao Documentário**. Nas palavras de Nichols:

Filme, vídeo e, agora, imagens digitais podem testemunhar o que aconteceu diante da câmera com extraordinária fidelidade. A pintura e o desenho parecem uma imitação pálida da realidade quando comparados com as representações nítidas, altamente definidas e precisas disponíveis nos filmes, nos vídeos e nas telas dos computadores. Mais, essa fidelidade serve às necessidades do cinema de ficção tanto quanto facilita a obtenção de imagens médicas através de raios X, exames de ressonância magnética e tomografia computadorizada. A fidelidade da imagem pode ser tão importante para um primeiríssimo plano de Tom Cruise ou Catherine Deneuve quanto para o raio X de um pulmão, mas os usos dessa fidelidade são extremamente diferentes. Por nossa própria conta em risco, acreditamos no que vemos e no que representa o que vemos. [...] A tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de ele nos transmitir uma impressão de autenticidade. E essa é uma impressão forte. Ela começou com a imagem fílmica bruta e a aparência de movimento: não obstante a pobreza da imagem e à diferença em relação à coisa fotografada, a aparência de movimento permaneceu indistinguível do movimento real.¹⁹³

A imagem fílmica, portanto, tem o poder de convencer o espectador de que o que é mostrado na tela corresponde fielmente àquilo que foi filmado. A “fidelidade da imagem” é

¹⁹³ NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2009, p. 18-20.

responsável pelo “efeito de verdade” que as imagens do cinema provocam. Mesmo sendo um filme com baixa nitidez ou em preto e branco, a imagem cinematográfica nos faz acreditar naquilo que vemos na tela graças, sobretudo, ao fato de estar em movimento.¹⁹⁴ Soma-se a isso o fato de que,

Pela capacidade que têm o filme e a fita de áudio de registrar situações e acontecimentos com notável fidelidade, vemos nos documentários pessoas, lugares e coisas que também poderíamos ver por nós mesmos, fora do cinema. Essa característica, por si só, muitas vezes fornece uma base para a crença: vemos o que estava lá, diante da câmera; deve ser verdade.¹⁹⁵

Todavia, como Bill Nichols procura demonstrar ao longo de seu livro, deve-se estar atento para o fato de que o documentário, apesar de sua aparência, não registra os acontecimentos de maneira neutra, imparcial, totalmente fiel a uma suposta “verdade”. Se os eventos filmados aconteceriam mesmo com a ausência da câmera, a própria presença dessa traz consigo toda uma gama de questões que tornam tudo ainda mais complexo. O poder da imagem fílmica de nos convencer tem limites, uma vez que, em primeiro lugar, “uma imagem não consegue dizer tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu” e, em segundo lugar, “[...] as imagens podem ser alteradas tanto durante como após o fato, por meios convencionais e digitais”.¹⁹⁶

Nenhum documentário é, portanto, inocente, neutro. Ainda de acordo com Nichols, o documentário “engaja-se no mundo”, apresentando, portanto, um determinado “ponto de vista” a respeito de algum tema, ou seja, ele defende os “interesses” tanto do cineasta quanto de outras pessoas.¹⁹⁷ É a partir dessa observação que o teórico afirma que os documentários possuem uma “voz”, que fala do mundo que é mostrado na tela. Tal termo não deve ser entendido aqui de maneira literal, pois o documentário não fala apenas por meio de sons –

¹⁹⁴ A noção de “imagem em movimento” no cinema, aliás, deve ser problematizada. De fato, tal “movimento” é apenas “aparente”, pois o que vemos na tela é uma sucessão de quadros, muitas vezes 24 por segundo, que acontece em uma velocidade que “engana” toda a nossa estrutura fisiológica ligada ao sentido da visão – olhos e cérebro –, proporcionando-nos a impressão de que os objetos filmados realmente estão em movimento. Na verdade, o filme nos mostra uma sucessão rápida de “imagens fixas”. Ver: MOVIMENTO aparente. In: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 3. ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papyrus, 2007, p. 201.

¹⁹⁵ NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2009, p. 28.

¹⁹⁶ Ibid.

¹⁹⁷ Ibid., p. 28-30.

como a narração em *off*, por exemplo¹⁹⁸ –, mas também por meio das imagens, da forma da montagem e das opções estéticas do documentarista e de sua equipe.

De qualquer forma, o que Nichols salienta é que essa “voz do documentário” elabora uma “*representação* do mundo” que é dotada de um “ponto de vista” específico, ou seja, de uma “perspectiva singular” que “pode defender uma causa”, no intuito de tentar “persuadir” e “convencer” o espectador.¹⁹⁹ Tal “voz” não é, portanto, neutra: “Mesmo que a voz do filme adote a aparência de testemunha acrítica, imparcial, desinteressada ou objetiva, ela dá uma opinião sobre o mundo”.²⁰⁰

O historiador que usa um documentário como objeto de pesquisa, portanto, deve sempre desconfiar do que é visto na tela, deve perceber que a filmagem feita pelo documentarista partiu de um ponto de vista específico, dotado de intenções. Tais apontamentos de Bill Nichols sobre o documentário interessam ao historiador porque chamam a atenção para a questão em torno da linguagem utilizada por esses filmes para contar uma determinada história.

E aprender a lidar com tal linguagem é essencial para aquele que se dedica ao estudo do documentário. Mas como é a linguagem de tal gênero cinematográfico? Afinal de contas, o que estamos chamando de “documentário”? Aqui temos o problema da definição, e definir sempre é algo difícil. O teórico brasileiro do cinema Fernão Pessoa Ramos dedicou um livro inteiro a esse assunto, cujo título é justamente a pergunta **Mas afinal... o que é mesmo documentário?**. Na referida obra o autor inicia suas reflexões tratando do tema em torno das dificuldades de se definir o que é “documentário”, pois, se há características que são recorrentes nos vários filmes documentários existentes, cada filme também possui sua individualidade, havendo diferentes documentários. Tal observação do autor nos remete ao

¹⁹⁸ Segundo Jacques Aumont e Michel Marie, o termo *off*, em cinema, significa a “[...] abreviação de ‘*off screen*’ (literalmente, ‘fora da tela’, ou fora de campo) [...] Um som *off* é aquele cuja fonte imaginária está situada no fora-de-campo”. “Narração em *off*”, portanto, é aquela presente nos filmes – ficcionais e documentários – que apenas podemos ouvir, mas não podemos ver quem emite (o narrador, locutor). Também é comum o uso do termo *over* no lugar de *off*. Ver: OFF. In: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 3. ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papyrus, 2007, p. 214-215.

¹⁹⁹ NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2009, p. 73.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 79.

problema de definir os limites de um determinado “gênero”²⁰¹ cinematográfico. De qualquer forma, ele não foge do desafio e procura definir esse campo quando diz:

Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são construídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados.²⁰²

O autor procura elaborar uma definição que articule os aspectos da linguagem documentária e as expectativas do público que assiste a esse tipo de filme. Nessa perspectiva, o documentário possui aspectos formais e uma relação com o espectador que são específicos. Nesse momento inicial do livro, Fernão Pessoa Ramos parece resolver o problema da definição do documentário de maneira rápida, porém, nas linhas seguintes o autor demonstra que as coisas não são tão simples. Ramos tenta tornar a questão mais clara ao dizer que “Ao contrário da ficção, o documentário estabelece asserções ou proposições sobre o mundo histórico”,²⁰³ ou seja, aquele mundo cuja existência não depende da imaginação dos cineastas. Apesar de tal esclarecimento, novos problemas surgem.

Quando procura esclarecer o que é o documentário por meio de comparações com o chamado “filme ficcional”, Fernão Pessoa Ramos acaba mostrando o quanto é difícil definir, delimitar um gênero. O autor afirma que os dois campos cinematográficos são distintos, mas também podem se misturar. Fernão Ramos ainda admite que o filme ficcional também pode estabelecer asserções sobre o mundo, mas volta a lembrar as diferenças em comparação ao documentário quando salienta que, se a ficção também estabelece tais afirmações, ela não o faz “da mesma forma” que o documentário, e nem para “o mesmo

²⁰¹ Tal dificuldade não é exclusiva do cinema. No campo da literatura a delimitação de “gêneros” também coloca desafios aos estudiosos. A questão com a qual é preciso lidar diz respeito ao fato de que, se por um lado, um determinado gênero é caracterizado por um conjunto de convenções que o definem e agrupam um número de obras individuais, por outro lado, cada obra possui a sua singularidade. Mikhail Bakhtin tratou desta questão na obra **Problemas da Poética de Dostoiévski**, onde disse as seguintes palavras que, a nosso ver, mesmo tratando da literatura nos ajudam a entender o problema no campo do cinema: “O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero”: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997, p. 106.

²⁰² RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac-SP, 2008, p. 22.

²⁰³ Ibid.

espectador”.²⁰⁴ A partir disso, o autor se debruça sobre os aspectos formais do filme documentário:

Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela *intenção* de seu autor de fazer um documentário (*intenção* social, manifesta na *indexação* da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (*voz over*), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um *star system* estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do *documentário*, embora não exclusivamente.²⁰⁵

Mesmo quando elenca essa lista de características, Fernão Ramos não consegue deixar de observar que tais aspectos não são exclusivos do documentário, ou seja, também podem ser vistos em filmes ficcionais. De qualquer forma, o que o autor procura defender aqui é que tais procedimentos estilísticos, quando combinados a uma intenção específica por parte do autor e à indexação (em outras palavras, a classificação feita por meios diversos tais como cartazes, propagandas, anúncios, *trailers*, reportagens etc.) social que coloca a etiqueta de “documentário” em um determinado filme, definem o gênero:

Ao entramos no cinema, na locadora ou quando sintonizamos o canal a cabo, sabemos de antemão se o que vemos é uma *ficção* ou um *documentário*. A intenção documentária do autor/cineasta, ou da produção do filme, é indexada através de mecanismos sociais diversos, direcionando a recepção.²⁰⁶

Não se trata, aqui, de colocar um ponto final e definitivo no debate acerca da definição de “documentário”. Ao afirmar que todos já sabemos o que é um filme ficcional e um filme documentário, o autor destaca a importância de se levar em conta a recepção (o espectador) quando se pensa o documentário. Quando assistimos a esse tipo de filme, temos sempre uma determinada expectativa em relação à obra, expectativa essa que surge da

²⁰⁴ Cf. RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac-SP, 2008, p. 24.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 27.

intenção manifesta pelo cineasta de nos oferecer um “documentário”. Não esperamos desse tipo de filme o mesmo que esperamos de um filme ficcional.

Posto isso, cabe salientar que a proposta de Fernão Ramos no livro **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** é mostrar que não se deve ficar preso ao debate em torno dos conceitos de “verdade”, “objetividade” e “realidade” – normalmente usados quando se fala de documentários –, mas sim buscar conhecer as características e a História do gênero: esses filmes podem mentir, assumir diferentes posturas éticas em relação ao que é filmado, apresentar ou não encenações com o uso de atores, explorar as fronteiras com a reportagem, a propaganda e a publicidade, adotar técnicas experimentais que dialogam, por exemplo, com a ficção e as artes plásticas, usar recursos de animação, apresentar diferentes tipos de montagem, apelar para as emoções ou para a razão do espectador etc.

O campo do cinema documentário deve, portanto, ser encarado em toda a sua heterogeneidade. O teórico Bill Nichols chega a estabelecer uma classificação de seis grandes grupos de documentários, os quais ele chama de “modos”, sendo eles o “poético”, o “expositivo”, o “observativo”, o “participativo”, o “reflexivo” e o “performático”. Cada um desses modos funciona como se fosse um pequeno gênero dentro do grande gênero do documentário. Contudo, como Nichols mostra em sua exposição, tais modos dialogam entre si, não havendo fronteiras rígidas entre eles. Um filme pode, por exemplo, misturar as características de dois ou mais modos.²⁰⁷

Pela complexidade que envolve a questão em torno da definição de documentário e de sua distinção em relação ao cinema ficcional, o leitor já deve ter percebido que tal discussão se aproxima dos apontamentos feitos por Michel de Certeau quanto à “escrita da História” que apresentamos na Introdução deste trabalho, pois, assim como o texto escrito pelo historiador profissional, o filme documentário é produzido a partir de um “lugar social” e é dotado de subjetividade, por mais que ele aparente ser neutro/imparcial. O campo do cinema documentário tem, portanto, muito a contribuir nas discussões sobre a “escritura fílmica da História”. No seu livro **A história nos filmes, os filmes na história**, o já citado Robert A. Rosenstone assim definiu o que ele chama de “documentário histórico”:

Todas as formas de documentário contêm montes de informação a respeito do passado, embora algumas tenham propensão para dados macro-históricos e outras, para dados micro-históricos. [...] A despeito da forma assumida, o documentário histórico se insere inevitavelmente no discurso

²⁰⁷ Cf. NICHOLS, Bill. Que tipos de documentário existem? In: _____. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2009, p. 135-177.

histórico mais amplo, aquele campo de dados e debates que circunda o seu tema.²⁰⁸

O conceito de “documentário histórico” utilizado por Rosenstone, portanto, limita-se a filmes que abordam algum tópico ligado ao passado, preferencialmente filmes que tratam de temas já consagrados, tópicos que já receberam a atenção de historiadores, que estão inseridos dentro da memória coletiva. Filmes que abordam o próprio tempo presente, sob esse prisma, estão fora do grupo dos chamados documentários históricos.

Em outra passagem, Rosenstone compara o documentário histórico ao texto escrito pelo historiador profissional:

Como a obra de história escrita, o documentário “constitui” os fatos selecionando os vestígios do passado e envolvendo-os em uma narrativa. Como a história escrita, o documentário ignora a ficção geral – que diz que o passado pode ser integralmente contado em um enredo com começo, meio e fim. De fato, sob certos aspectos, o documentário se parece tanto com a história escrita que dificilmente parece apontar, ou pelo menos em uma escala bem menor do que o longa-metragem de ficção, para uma nova maneira de pensar sobre o passado. O paralelo ou a proximidade entre a história tradicional e o documentário, sem dúvida, é responsável pelo fato de historiadores, jornalistas e o público em geral confiarem muito mais no documentário do que no longa-metragem dramático. Mas trata-se de uma forma equivocada de confiança, pois o documentário também compartilha de muitos aspectos do filme ficcional. Ele também às vezes usa imagens que são aproximações mais do que realidades literais (uma paisagem hoje no lugar da mesma paisagem em algum momento do passado, imagens genéricas de soldados no lugar de imagens específicas), ocasionalmente dramatiza cenas e regularmente cria uma estrutura que adapta o material às convenções de um filme dramático, um enredo que começa com certos problemas, questões e/ou características, desenvolve suas complicações ao longo do tempo e as resolve no final do filme. A isso é acrescentada uma espécie de mistificação (pelo menos sugerida) – a noção de que aquilo que você está vendo na tela é, de alguma forma, uma representação direta do que aconteceu no passado. Nesse sentido, o drama é mais honesto, exatamente porque é claramente uma construção ficcional. No drama, você sabe – ou deveria saber – que está vendo uma construção do passado.²⁰⁹

Documentário e obra de História escrita se aproximam, ambos dialogam com o campo ficcional. Também há o fato de que tanto os documentários quanto os textos dos historiadores procuram produzir um efeito de realidade, como se fossem representações diretas do ocorrido no passado. Esse efeito é produzido, especialmente, graças ao recurso

²⁰⁸ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 114-115.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 110.

das citações, que é usado tanto nos documentários quanto nos textos de História. Ao tratar do “efeito de verdade” nos textos históricos, Carlo Ginzburg observou que, na antiguidade clássica, tal efeito era obtido pela “enargeia”, ou seja, pela clareza, nitidez e “vivacidade” do texto histórico, sendo que a “ekphrasis”, a descrição de um objeto, cidade, paisagem etc., era fundamental para que o conteúdo do texto fosse tido como verdadeiro.²¹⁰ Ora, com o passar dos séculos, tal situação foi se modificando e o “efeito de verdade” dos textos dos historiadores passou a ser obtido por meio das “citações”:

Nós continuamos a acreditar que os historiadores devem estar aptos a fundamentar as suas asserções com algum tipo de prova. Ou, se se preferir, uma formulação descritiva a uma formulação normativa: nós (incluindo, suponho eu, os neocépticos) ainda acreditamos que os historiadores (incluindo os historiadores neocépticos) só conseguem produzir um *effet de vérité* referindo as suas asserções a algum tipo de prova. A citação (directa ou indirecta) superou a *enargeia* – uma vitória fatal, que poderia ser descrita, em termos bachtinianos, como a vitória de uma atitude dialógica sobre uma atitude monológica.²¹¹

Ora, a partir disso, podemos dizer que o documentário, ao trazer entrevistas e depoimentos, faz a prática da “citação”, assim como o historiador (que faz referência a documentos e aos trabalhos de outros historiadores, valendo-se especialmente das notas de rodapé em seu texto). O argumento do documentarista é desenvolvido pela montagem que ele faz dessas diferentes falas que aparecem no filme. A “citação” também é feita, no documentário, com o uso de imagens de arquivos, sejam imagens em movimento ou fotografias, que funcionam como “provas” da veracidade do ponto de vista do cineasta.

Pelo exposto acima, temos que tanto os historiadores profissionais quanto os cineastas, quando se dedicam a contar histórias a respeito das ações humanas ao longo do tempo, o fazem sem estar em uma posição de imparcialidade. Tanto os historiadores quanto os cineastas falam a partir de um determinado lugar, e ao elaborarem as suas narrativas fazem uso de uma série de estratégias que visam produzir um “efeito de verdade” no texto ou no filme. Assim, nenhuma narrativa é capaz de mostrar a realidade dos fatos de maneira direta, neutra, pois ela sempre é uma construção a respeito de tal realidade.

²¹⁰ Cf. GINZBURG, Carlo. Ekphrasis e citação. In: GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991, p. 218-223.

²¹¹ Ibid., p. 230.

Os apontamentos acerca da “escritura fílmica da História” que foram feitos acima são úteis porque eles nos permitem pensar em uma metodologia de trabalho quando da análise de filmes. A partir do exposto nas páginas anteriores, temos que o historiador que faz dos filmes os seus objetos de estudo deve estar atento a aspectos como: a) o “lugar social” de quem produziu o filme; b) o contexto de produção do filme; c) as características formais do filme; d) o diálogo entre o conteúdo presente no filme e o conteúdo disponível em outros materiais, tais como livros acadêmicos, por exemplo. A reflexão sobre tais aspectos de uma obra cinematográfica é importante porque possibilita que o filme seja tratado pelo historiador como aquilo que ele de fato é, a saber, não uma narrativa totalmente verdadeira e imparcial a respeito de um determinado acontecimento, mas como uma narrativa que foi produzida a partir de interesses específicos e de uma tomada de posição político-ideológica por parte de quem a elaborou.

Nessa perspectiva, ao fazermos dos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* os nossos objetos de estudo, nós partimos dos apontamentos feitos acima quanto à “escritura fílmica da História”. Do nosso ponto de vista, os dois filmes precisam ser entendidos como narrativas que se dedicam a “escrever” uma parte da recente História Política Brasileira, valendo-se para isso de opções estéticas muito específicas e que são responsáveis pelo tipo de interpretação histórica presente em cada obra. Os filmes de Luís Alberto Pereira e de Sílvio Tendler foram produzidos e lançados na primeira metade da década de 1980 e, como se verá ao longo deste trabalho, eles dialogam profundamente com o momento em que foram produzidos. Assim, antes de analisarmos os detalhes de cada um dos dois documentários, faz-se necessário que reflitamos sobre como foi a produção das obras cinematográficas em questão, sobretudo no que concerne às posturas assumidas pelos dois cineastas. Afinal, como Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler se lançaram ao desafio de realizar uma “escritura fílmica da História”?

2.2 – LUÍS ALBERTO PEREIRA E A PRODUÇÃO DO FILME *JÂNIO A 24 QUADROS*

A partir da bibliografia que aborda as relações entre Cinema e História, com destaque para os autores citados no subitem anterior – Marc Ferro, Alcides Freire Ramos, Robert A. Rosenstone e Natalie Zemon Davis –, podemos definir uma metodologia de trabalho para a análise dos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*. Assim, para que façamos uma interpretação dos dois filmes que dialogue com a disciplina histórica, faz-se necessário

antes que coloquemos em evidência os dois cineastas que dirigiram os documentários: Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler. Acreditamos que as trajetórias destes dois diretores oferecem indícios que nos ajudam a compreender as opções estéticas feitas pelos mesmos quando da produção dos dois filmes que serão melhor analisados nos Capítulos 3 e 4 deste trabalho. Para além da trajetória mais ampla dos cineastas, também é preciso refletir sobre o contexto de produção das duas obras.

Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler possuem quase a mesma idade, porém, embora tenham vivenciado os mesmos acontecimentos da recente História Política Brasileira, os dois desenvolveram trajetórias distintas no campo do cinema nacional. No caso de Luís Alberto Pereira, temos que o cineasta nasceu no ano de 1951 em Taubaté (SP). Ingressou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde não só estudou Cinema, como também teve a oportunidade de integrar um grupo teatral que chegou a encenar uma peça nos moldes do “teatro do absurdo” com autoria e direção de Kico Jaz e intitulada *O parque depois do meio-dia*. Pereira também trabalhou como ator para os alunos do curso de TV da ECA e realizou alguns pequenos filmes durante o período em que frequentou a universidade. Em meados dos anos 1970, chegou a trabalhar na TV Cultura, onde dirigiu um programa chamado *Fim de Semana* e os documentários *Salinas* e *Barreira do inferno*, esses dois últimos filmados no Rio Grande do Norte. Foi a partir dessas experiências que Pereira decidiu seguir a carreira de cineasta, na qual construiu ao longo dos anos uma filmografia composta por filmes como *As Doze Estrelas* (2011), *Tapete Vermelho* (2005), *Hans Staden* (2000), *O efeito ilha* (1994) e ainda médias-metragens, documentários para televisão e curtas, entre os quais *Operação Brasil* (1986), vencedor do Grande Prêmio do Júri no Festival Internacional de Curtas de Oberhausen, na Alemanha, em 1987. *Jânio a 24 Quadros* (1981) foi o primeiro longa-metragem dirigido pelo diretor. Ademais, Pereira também foi presidente da Associação Paulista de Cineastas – a Apaci – entre 1990 e 1992, onde criou o PIC, o Programa de Incentivo ao Cinema, ligado à Secretaria Municipal de Cultura.²¹²

²¹² Uma pequena curiosidade acerca de sua trajetória profissional é que Pereira fez parte do elenco de *O homem que virou suco* (1980), o premiado filme do cineasta brasileiro João Batista de Andrade. Sobre a vida e a obra do cineasta, ver: PEREIRA, Luiz Alberto. **Filme B**. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE269>. Acesso em: 15 dez. 2018; _____. **História do Cinema do Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/luiz-alberto-pereira/>>. Acesso em: 15 dez. 2018; NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Ed. 34, 2002, p. 343-346. É comum encontrar o nome do cineasta grafado como “Luiz” no lugar de “Luís”.

As Doze Estrelas (2011) é um filme que conta a história de Herculano Fontes (personagem interpretado pelo ator Leonardo Brício), um astrólogo que é contratado para trabalhar na produção de uma telenovela. O trabalho do personagem consiste em avaliar o perfil de doze atrizes – cada uma das quais é de um signo do zodíaco – que farão parte do elenco da novela. Ao mesmo tempo, Herculano recebe a visita de um senhor que diz ser o Destino (personagem interpretado pelo ator Paulo Betti) e, a partir daí, o protagonista passa a se envolver em uma série de situações inesperadas.²¹³ O filme foi exibido no Festival de Paulínia de 2010, mas não agradou a todos. Em matéria publicada no portal de notícias **Último Segundo**, o filme foi descrito como uma “aventura nonsense”, “confuso” e marcado pelo “absurdo”.²¹⁴ Por outro lado, o portal **Cineclick** registrou que o filme apresenta “um tipo de humor muito peculiar, muito próprio, que não raramente chega a causar estranheza em quem não está familiarizado com seu estilo [do diretor]”, um estilo que podia ser visto também, de acordo com o texto, em filmes como *O Efeito Ilha* e *Jânio a 24 Quadros* – outras duas obras do mesmo cineasta.²¹⁵

A presença do humor também é uma marca de *Tapete Vermelho* (2005).²¹⁶ O filme narra a jornada de Quinzinho (Matheus Nachtergaele), um caipira que viaja acompanhado da mulher, do filho e de um burro em direção à cidade, com o objetivo de assistir a um filme do artista Amácio Mazzaropi, de quem o personagem Quinzinho é grande fã. Embora o filme

²¹³ **As Doze Estrelas**. Direção, Roteiro e Argumento: Luís Alberto Pereira. Produção: Sara Silveira, Tereza Landgraf e Luís Alberto Pereira. Coprodução: Luís Vieira Campos. Direção de Produção: Ronald Kashima, Dante Hideki e Vítor Ferreira. Produção Executiva: Maria Ionesscu e Tereza Landgraf. Fotografia: Pedro Farkas. Som direto: Gabriela Cunha. Montagem: Umberto Martins e Ítalo Atos. Direção de Arte: Chico de Andrade. Figurino: Alice Alves. Música: André Moraes. Elenco: Leonardo Brício, Cláudia Mello, Paulo Betti, Cássio Scapin, Munir Kanaan, Débora Duboc, Juliana Vedovato, Lívia Guerra, Paula Franco, Mylla Christie, Martha Meola, Gabrielle Lopez, Francisca Queiroz, Carla Regina, Leona Cavalli, Adriana Alves, Rosanne Mulholland, Sílvia Lourenço e Djin Sganzerla. Brasil: LapFilme, 2011. (99 min), son., color.

²¹⁴ TOMAZZONI, Marco. *As Doze Estrelas é absurdo astrológico*. **Último Segundo**, 10 jul. 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/as-doze-estrelas-e-absurdo-astrologico/n1237721612370.html>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²¹⁵ **AS DOZE Estrelas: crítica**. **Cineclick**, 12 maio 2011. Disponível: <<https://www.cineclick.com.br/criticas/as-doze-estrelas>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²¹⁶ **Tapete Vermelho**. Direção e Argumento: Luís Alberto Pereira. Roteiro: Luís Alberto Pereira e Rosa Nepomuceno. Produção Executiva: Ivan Teixeira e Vicente Miceli. Direção de Produção: Andrezza de Faria. Fotografia: Uli Burtin. Técnico de Som: Jorge Vaz. Som direto: Jorge Vaz. Montagem: Júnior Carone. Direção de Arte: Chico de Andrade. Figurino: Carol Li e David Parizotti. Música: Renato Teixeira. Elenco: Matheus Nachtergaele, Gorete Milagres, Vinicius Miranda, Fernanda Ventura, Manoel Messias, Mariana Armellini, André Ceccato, Martha Meola, João Gabriel Alves Silva, Oliveira Alves Fontes, Edson Alves Fontes, Cacá Amaral, Cid Maomé, Jonathan de Faria, Wilson Sampson, Delmon Canuto, Davi M. Moreira, Kátia Berkano, Alexandre Ferrari, Ronaldo Artnic, Mônica Matos, Wilson Simon, José Antonio Nogueira, Cidinha Feliz, Hans Werner, Alberto Mazza, Rubens Ferreira, Marina Motta, Pedro Menezes, Roberta Antunes, Carlos Meceni, Maurício Ramos, Renato Crozariol, Mario Celso, Alessandro Bertolli e Beto Camargo. Brasil: LapFilme, 2005. (100 min), son., color.

apresente sequências que se pretendem mais sérias, a presença do ator Matheus Nachtergaele é uma das grandes responsáveis pelos momentos cômicos da narrativa. O filme foi recebido por parte da crítica como uma espécie de homenagem ao cinema de Mazzaropi, mas também foi criticado por “falhar” ao criticar a presença exagerada de filmes estrangeiros nas salas de cinema do Brasil e o fato de os filmes de Mazzaropi andarem esquecidos do grande público. Até o modo como o filme defende a reforma agrária não foi bem visto por parte de alguns críticos, que não apreciaram o fato de o filme deixar o humor um pouco de lado para tentar fazer críticas sérias à realidade do país.²¹⁷

Se em *Tapete Vermelho* o diretor abordou algumas questões atinentes ao campo do cinema brasileiro, *O Efeito Ilha* (1994) foi o filme em que Luís Alberto Pereira abordou o universo da televisão de maneira particularmente crítica.²¹⁸ O filme narra uma história absurda: um técnico de TV chamado João William (interpretado pelo próprio diretor do filme) é atingido por uma descarga elétrica e, em seguida, passa a ter a sua vida televisionada em todos os canais de TV, 24 horas por dia. A narrativa de *O Efeito Ilha* concentra-se não só nas reações das pessoas ao terem acesso a todos os momentos da vida de um homem por meio da televisão, mas também nos efeitos provocados pela situação na vida pessoal do protagonista. É com base nisso que o filme de Luís Alberto Pereira reflete de maneira cômica sobre os impactos dos meios de comunicação de massa – em especial a televisão – que transformam tudo em um grande espetáculo na sociedade contemporânea.²¹⁹

²¹⁷ Cf. FIORATTI, Gustavo. Filme busca as raízes da cultura caipira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 out. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310200423.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2018; SAITO, Bruno Yutaka. “Tapete Vermelho” celebra Mazzaropi. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 abr. 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1804200603.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2018; VILLAÇA, Pablo. Tapete Vermelho. **Cinema em Cena**, 13 abr. 2006. Disponível em: <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/6304/tapete-vermelho>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²¹⁸ **O Efeito Ilha**. Direção e Roteiro: Luís Alberto Pereira. Direção de Produção e Produção Executiva: João de Bárto. Fotografia e Câmera: Marcelo Coutinho. Direção de som: Marcelo Camolesi. Montagem: Ricardo Parente. Direção de Arte: Cristiano Amaral. Cenografia: Eurico Rocha Filho. Figurino: Marisa Guimarães. Música original: Matias Capovilla. Elenco: Luís Alberto Pereira, Antonio Calloni, Perry Salles, Denise Fraga, Vera Zimmermann, Lygia Cortez, Inácio Zatz, José Rubens Chachá, Adyel Ferreira, Ângela Dip, Elias Andreato, Ricardo Pettini, Letícia Imbassahy, Jandir Ferrari, Wilma de Aguiar, Marcela Oliveira, Nana de Castro, Marcos Paulo, Pablo Chachá, Jonas Melo, José Benedito Filho, Neide dos Santos, Norton Nascimento, Ira Calixto, Tião Carvalho, Carlos Meceni, J. França, Angelo Cavalieri, Carlos Garcia, Tereza Athayde, Vicentini Gomes, Vicente Bacaro, Carlos Fariello, George Freire, Eduardo Grilo, Marco Donini, Grace Gianoukas, André Ceccato, João Frederici, Clarita Steinberg, Maurício Kaftal, Débora Takser, Nilton Bicudo, Cláudio Chakmatí, Jean-Claude Bernardet, John Doo, Roberto Kölin, Roman Matz, Julio Sanz, Vicente de Luca, Hélio Duarte, Tuna Dwek, Guido da Silva, Antônio José Pinheiro. Brasil: LapFilme, 1994. (100 min), son., color.

²¹⁹ O filme de Luís Alberto Pereira, diga-se de passagem, narra uma história muito parecida com aquela vista em *O Show de Truman – O Show da Vida* (1998, direção de Peter Weir), filme estrelado por Jim Carrey. Houve até quem escreveu sobre a possibilidade de o filme hollywoodiano ter sido um plágio do filme de Luís Alberto Pereira. Ver: FERREIRA, Wilson. “O Efeito Ilha”: “Show de Truman” plagiou filme

Obras como *As Doze Estrelas*, *Tapete Vermelho* e *O Efeito Ilha* são ótimos exemplos de como o cineasta Luís Alberto Pereira utiliza o humor em seus filmes. Todavia, não só de humor foi feita a filmografia do diretor, afinal, vale lembrar que o filme *Hans Staden* (2000)²²⁰ caracteriza-se por ser uma narrativa que assume um tom bastante sério ao tratar de um episódio real: a história de um viajante de origem alemã que durante nove meses foi prisioneiro dos índios tupinambás e que, após quase ser devorado em um ritual antropofágico, conseguiu escapar com vida e retornar à Europa. O filme é baseado no relato escrito pelo próprio Hans Staden e é uma obra ficcional que se esforça bastante em apresentar um bom trabalho de reconstituição histórica. *Hans Staden* é desses filmes que se valem de uma fotografia composta por cores frias para ressaltar o drama vivido pelo seu protagonista (interpretado pelo ator Carlos Evelyn). À época de seu lançamento, o filme chamou a atenção da imprensa por seu caráter documental e pelas altas doses de realismo.²²¹

Nos longas-metragens dirigidos por Luís Alberto Pereira que foram brevemente comentados acima, podemos perceber duas características que também são marcas de *Jânio a 24 Quadros*: o uso do humor (presente em *As Doze Estrelas*, *Tapete Vermelho* e *O Efeito Ilha*) e o caráter documental (presente em *Hans Staden*). Dessa forma, o primeiro longa-metragem da carreira de Luís Alberto Pereira já apresentava elementos que reapareceriam nos anos seguintes em outros filmes do cineasta. O humor, a ironia e a preocupação em registrar alguns momentos da História Brasileira são aspectos fundamentais do modo utilizado pelo diretor para elaborar a sua “escritura fílmica da História” em *Jânio a 24 Quadros*.

brasileiro? *Revista Fórum*, 7 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/o-efeito-ilha-show-de-truman-plagiou-filme-brasileiro/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²²⁰ **Hans Staden**. Direção, Roteiro, Produção e Produção Executiva: Luís Alberto Pereira. Coprodução: Jorge Neves. Direção de Produção: Ivan Teixeira. Fotografia: Uli Burtin. Som direto: Jorge Vaz. Montagem: Verônica Kovensky. Montagem de som: Nério Barbéris. Direção de Arte: Chico de Andrade. Cenografia: Zeca Nolf e Clissia Moraes. Figurino: Cleide Fayad. Música original: Marlui Miranda e Lelo Nazário. Elenco: Carlos Evelyn, Ariana Messias, Darci Figueiredo, Beto Simas, Milton de Almeida, Reynaldo Puebla, Carol Li, Jefferson Primo, Valdir Ramos, Maeswara Kadiwel, Jurandir Sridiwê, Valdir Raimundo, Alfredo Penteadó, Antonio Peyri, Daniel Munduruku, Walter Potela, Fátima Ribeiro, Tânia Freire, Luiza Albuquerque, Sônia Ribeiro, Lena Sá, Tereza Convá, Maria de Oliveira, Olga da Silva, Mateus Lopes, Antonio Auá, Dizoneth Santos, Cintia Grillo, Hissa de Urkiola, Cláudia Apóstolo, Ênio Benito, Roman Bolívia, Francisco Kokotch, Juan Cusicanqui, Sebastião Werá. Brasil: LapFilme, 2000. (92 min), son., color.

²²¹ Cf. LIMA, Paulo Santos. “Hans Staden” mostra os dentes nos cinemas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 mar. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200033.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

No que concerne ao filme *Jânio a 24 Quadros* em si, o cineasta Luís Alberto Pereira fez a seguinte afirmação em 2011:

A ideia foi mostrar o que é o povo brasileiro através do Jânio Quadros. O que o povo brasileiro gosta. Qual é a loucura política brasileira que desembocou em Jânio [...]. O que está por trás desse inconsciente coletivo brasileiro que gosta do carisma de alguém, que leve a um novo milagreiro, a um novo dom Sebastião. O Jânio é um pretexto para analisar esse tipo de coisa. Começa com o Jânio. Onde ele nasce, em Campo Grande, a câmera mostra uma parede cheia de vassouras, porque ali dentre outras coisas vende vassouras. [...] O povo gosta dessa coisa do cara que faz bravata e desafia. Que acaba dando certo. Não é a mesma coisa de hoje em dia, do marqueteiro que constrói o cara. Se tirar um parafuso, desconstrói o candidato. O Jânio não, ele era o marketing.²²²

De acordo com o cineasta, Jânio Quadros não deveria ser analisado de maneira isolada, mas como parte de algo mais amplo. O político é entendido pelo diretor como o resultado da “loucura política brasileira”. Nessa fala de Luís Alberto Pereira é possível perceber que *Jânio a 24 Quadros* foi produzido com a finalidade de avaliar criticamente não só a figura de Jânio Quadros em si, mas sim a recente História Brasileira como um todo. Ao enfatizar que Jânio era um político que encarnava o próprio marketing no sentido de conseguir os votos de vários grupos sociais, Luís Alberto Pereira parece querer reforçar a ideia de que o referido líder político tinha uma grande preocupação com a própria imagem.

Vale lembrar que *Jânio a 24 Quadros* foi o primeiro longa-metragem dirigido por Pereira. Na época em que o filme foi lançado, o diretor comentou o início da produção da obra por meio da seguinte declaração à imprensa:

Um dia, em 1977 soube que haveria uma exposição de pintura do Jânio. Como eu estava com equipamento na mão, juntei alguns amigos ligados em cinema e fomos filmar a inauguração da mostra. Daí surgiu a ideia de fazer um curta-metragem sobre o personagem. Mas aos poucos fomos percebendo que o tema era rico demais para ser contido num curta, se estivéssemos mesmo a fim de aprofundar a pesquisa em torno da história de Jânio.²²³

²²² PEREIRA, Luís Alberto apud TRAMARIM, Eduardo. Jânio Quadros: o homem e o político. **Rádio Câmara**, 24 ago. 2011. Disponível em: <[http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEM-ESPECIAL/401671-J%C3%82NIO-QUADROS--O-HOMEM-E-O-POL%C3%8DTICO-\(16'02%22\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEM-ESPECIAL/401671-J%C3%82NIO-QUADROS--O-HOMEM-E-O-POL%C3%8DTICO-(16'02%22).html)>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²²³ PEREIRA, Luís Alberto apud DEL PICCHIA, Pedro. Um filme que também tenta explicar Jânio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 out. 1981, p. 23.

A produção da obra, contudo, não foi fácil. Do custo total de 12 milhões de cruzeiros na época, 9 milhões vieram do próprio bolso do diretor e do trabalho voluntário de colaboradores. Em junho de 1979, Pereira chegou a receber uma contribuição de 600 mil cruzeiros da Embrafilme e da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo. Mas esse valor foi insuficiente para concluir o filme e a produção praticamente parou em 1980. O diretor só conseguiu receber mais recursos para finalizar o longa depois de protestar por meio da imprensa:

O problema é que eu, como outros colegas, fazemos parte de uma geração nova do cinema que não é apadrinhada nem pelo Néelson Pereira dos Santos, nem pelo Roberto Santos, nem pelo Leon Hirszman e muito menos pelo Cinema Novo. Mas de qualquer forma, acabamos conseguindo mais dois milhões e 400 mil cruzeiros, em novembro de 80.²²⁴

Com os recursos recebidos, finalmente foi possível terminar *Jânio a 24 Quadros*, após quatro anos de produção. O filme foi exibido pela primeira vez ao público nos dias 16 e 17 de outubro de 1981, no âmbito da Mostra Internacional de Cinema do Masp. Quando do lançamento da obra, Pereira assim explicou na imprensa as razões de ter feito o filme:

Eu tenho que fazer filme, este ou outro, para não ficar treinando guerrilha dentro de casa. O filme também tem muito a ver com a figura do meu pai, que viveu de perto tudo aquilo que eu mostro na tela. É um filme sobre o mito, o mito que foi Jânio Quadros, que foi Ademar de Barros, que foi e é Guevara. É um filme também feito para mexer com o inconsciente coletivo, que reaviva a memória das pessoas sobre toda a tragédia que foram as duas últimas décadas no Brasil.²²⁵

O cineasta procurou, assim, destacar a sua preocupação de atingir a memória das pessoas. *Jânio a 24 Quadros* parece ter sido produzido para um público bem específico, como as pessoas que, tal como o pai do cineasta Luís Alberto Pereira, viveram os acontecimentos narrados na obra. Chama a atenção também o fato do diretor caracterizar as décadas anteriores à produção do longa como uma “tragédia” dentro da História do Brasil, o que justificaria o interesse do cineasta de “mexer com o inconsciente coletivo” por meio do seu filme.

Um aspecto curioso é que o filme de Luís Alberto Pereira foi interpretado em alguns círculos como “mais um componente do esquema promocional de Jânio Quadros”, nos quais

²²⁴ PEREIRA, Luís Alberto apud DEL PICCHIA, Pedro. Um filme que também tenta explicar Jânio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. 23, 3 out. 1981, p. 23.

²²⁵ Ibid.

a obra até foi vista como adepta de um “filojanismo”.²²⁶ A esta “acusação” na época,²²⁷ Pereira respondeu da seguinte forma: “Sem dúvida, meu filme faz parte da propaganda de JQ [Jânio Quadros]. É janista, mas também não deixa de ser ademarista, assim como é malufista e figueiredista, sempre dentro daquela linha de que Lula é o maior. Ou seja, é janista como, aqui no Brasil, 3 vezes 5 são 19”.²²⁸ As palavras visivelmente irônicas do cineasta, bem como as referências não só a Jânio Quadros, mas também a Ademar de Barros, Paulo Maluf, João Baptista de Oliveira Figueiredo e Luiz Inácio Lula da Silva, buscaram marcar uma posição diante dos comentários recebidos, no sentido de afirmar que o seu filme não apoiava ninguém, mas apontava, isso sim, para os defeitos de certas lideranças políticas.

Em matéria publicada na revista **Veja** de 10 de março de 1982, Luís Alberto Pereira e outros cineastas que iniciavam as suas carreiras profissionais naquela época, tais como Ícaro Martins, José Antônio Garcia e Djalma Limongi Batista, foram definidos como representantes de “algo novo” que surgia no cinema nacional de então, tendo em vista que eram praticamente “a primeira geração acadêmica de nosso cinema”, já que haviam aprendido a filmar nos cursos da Escola de Comunicações e Artes da USP, ao contrário dos seus antecessores. Com uma “indomável inquietude”, tais cineastas não conseguiam “conviver com o consagrado” e alimentavam “um profundo desprezo pelo convencional”. No caso de *Jânio a 24 Quadros*, esse seria, ainda de acordo com a referida matéria, um “[...] debochado e contundente documentário sobre o ex-presidente e os últimos 25 anos de vida política do país”.²²⁹

O “pertencimento” do diretor a uma “nova geração” de cineastas que estaria surgindo na passagem dos anos 1970 para os anos 1980 também foi um tema abordado por Susana Schild, em texto publicado no **Jornal do Brasil** em agosto de 1982. Nas palavras de Schild, partindo de uma entrevista com o próprio cineasta, “a falta de credibilidade nas instituições e a utilização do deboche” eram as características da tal “nova geração”. Schild citou ainda palavras de Luís Alberto Pereira que tratavam das “diferenças” entre os cineastas

²²⁶ PEREIRA, Luís Alberto apud DEL PICCHIA, Pedro. Um filme que também tenta explicar Jânio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 out. 1981, p. 23.

²²⁷ Ao divulgar o lançamento do filme, a seção “Informe JB” do **Jornal do Brasil** afirmou: “Trata-se de uma comédia bem maluca, com sátiras políticas na melhor tradição do humorismo nacional. [...] Quem já viu a comédia, desconfia que o filme faz parte de um gigantesco esforço de propaganda do ex-Presidente”. Ver: INFORME JB. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 set. 1981, p. 6.

²²⁸ PEREIRA apud DEL PICCHIA, 1981, op. cit., p. 23.

²²⁹ LEITE, Paulo Moreira. Acadêmicos da Ironia. **Veja**, São Paulo, p. 123, 10 mar. 1982.

mais jovens que estavam começando suas carreiras naquele momento e os cineastas mais antigos: “Os antigos, ou mais velhos, ‘escreviam’, os novos lutam para fazer cinema, escrever fica para depois”.²³⁰ Novamente, percebemos um esforço do cineasta na época em marcar uma diferença entre a sua geração de cineastas e a geração anterior. Os “novos” não estariam tão preocupados com questões demasiadamente teóricas, o seu interesse estava na prática efetiva de fazer cinema.

Na já citada matéria publicada na revista **Veja** de 10 de março de 1982, o cineasta Luís Alberto Pereira teceu o seguinte comentário sobre o seu primeiro longa-metragem: “Meu filme não pretende conscientizar ninguém, mas pode acabar criando o namoro politizado: o casal vê a fita e depois vai para casa discutir política”.²³¹ Novamente com palavras irônicas, o cineasta não pôde deixar de reconhecer que a sua obra tinha um aspecto político. Já segundo Paulo Moreira Leite, o autor da matéria:

“Jânio a 24 Quadros” [...] se alimenta de uma refinada inteligência por quase todo o tempo. Definindo o janismo como uma espécie de “Rolling Stones de vassouras”, seu diretor, Luís Alberto Pereira, abandonou o tom sisudo e sociológico que marca os documentários tradicionais para provar que “política não precisa ser tema de filme chato”. Selecionando discursos e momentos inesquecíveis da carreira de Jânio – como um pronunciamento na TV em que o então presidente cortava suas frases com pausas longas e assustadoras –, Pereira submete o conjunto das forças políticas do país ao fogo de um irresistível deboche. Do governo à oposição, da luta armada do final dos anos 60 ao renascimento dos movimentos populares, ninguém consegue escapar, nem mesmo Lula, presidente do PT, tratado com simpatia e ironia. Premiada no Festival de Brasília do ano passado, Pereira sente-se capaz de dar uma receita: “A nova geração é louca por informações políticas. O que ela não quer é ver filmes onde a política parece um templo sagrado”.²³²

O filme de Luís Alberto Pereira teria, nessa perspectiva, uma capacidade de profanar o campo da política, debochando de tudo e de todos por meio da ironia e de uma “refinada inteligência”. Esse comentário de Paulo Moreira Leite sobre *Jânio a 24 Quadros* parece confirmar que o referido filme não fazia propaganda a favor de nenhuma das forças políticas então existentes, mas, muito pelo contrário, colocava em evidência as fragilidades de todas elas. Talvez seja nesse sentido que podemos entender melhor a declaração do

²³⁰ SCHILD, Susana. “Jânio a 24 Quadros”: um balanço bem-humorado da política brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1982. Caderno B, p. 1.

²³¹ PEREIRA, Luís Alberto apud LEITE, Paulo Moreira. Acadêmicos da Ironia. **Veja**, São Paulo, 10 mar., p. 123, 1982.

²³² LEITE, 1982, op. cit., p. 125.

cinasta citada anteriormente, segundo a qual o seu filme não procurava “conscientizar ninguém”. O propósito de Luís Alberto Pereira não era apontar um caminho único a ser seguido, mas sim os problemas dos caminhos já trilhados até ali ou disponíveis naquele momento histórico.

Por sua vez, Susana Schild também teceu alguns comentários sobre a obra, destacando mais alguns detalhes:

Jânio a 24 Quadros, [...] avisa o diretor, não pretende explicar nenhuma renúncia, mas sim efetuar um balanço bem-humorado dos últimos 30 anos da vida política brasileira, e por isso tratou “de forma profana um tema sagrado”. [...] A preocupação com frases engraçadas e de efeito é evidente em Luiz Alberto. Assim, aos que esperam um filme de análise política, ou de um balanço sério e didático sobre a trajetória política de Jânio Quadros, o realizador brindou “um filme para namorados”, para as pessoas verem e se divertirem. [...] Durante dois anos, a coleta de material de arquivo se deu de forma irregular, mas a partir de 1979 as filmagens tomam novo impulso, Luiz Alberto vai a Curitiba, Lajes, Porto Alegre, São Borja, Campo Grande, Brasília, Rio e São Paulo. Cinco meses de montagem, dezenas de músicas utilizadas na trilha sonora, sempre com o espírito de gozação (Jânio entra em São Paulo tendo como fundo musical **Catito Lindo**, por exemplo), o filme é ampliado de 16 para 35 mm, com o custo total de Cr\$ 5 milhões 600 mil. Embora no painel abordado por Luiz Alberto, além de Jânio, Adhemar de Barros, João Goulart, Juscelino, a UNE, o Presidente Figueiredo e mesmo Lula tenham papéis de destaque, há toda uma parte ficcional, como o sequestro simulado de uma pessoa vestida de Tio Sam, ou mesmo a condecoração de Guevara. – Misturei a ficção e a realidade como é na verdade a política brasileira. E apesar de todos os personagens abordados pelo filme, e da narrativa acompanhar, mesmo que de forma anárquica, a trajetória de Jânio, Luiz Alberto diz que, na verdade, o principal personagem do filme é a nova geração: – Ela nunca escolheu nada, foi tudo imposto, até mesmo o imposto. A motivação para filmar **Jânio a 24 Quadros** surgiu com a possibilidade de mexer, segundo Luiz Alberto, com todo o processo de formação de uma geração. Assim, mais do que discorrer sobre fatos políticos de uma forma didática, Luiz Alberto preferiu atizar o inconsciente, seja através de imagens registradas certamente pelas crianças da época, ou de músicas conhecidas. Queria fazer um painel comparativo do Brasil de 1950 com o de 1970 e depois com os dias atuais, a repressão e a liberalização, sem, porém, qualquer preocupação com esquemas formais ou explicar situações e fatos, a ênfase no “discurso da incoerência política”. – **Jânio** – assegura o realizador – é um filme político, sem ser chato, didático. O filme é sério, mas tem uma visão debochada de coisas sérias. E por trás do deboche está a demolição. É mais a reconstituição de um clima de uma época do que dos fatos políticos, em ordem cronológica e didática. De qualquer forma, **Jânio a 24 Quadros** é sobre Jânio, mas não só, e o diretor garante que apesar de já terem saído na imprensa algumas opiniões quanto ao filme ser favorável ou não a Jânio Quadros, ele nunca o canalizou para nenhum aspecto de política partidária, ou de forma que pudesse ser capitalizado por algum partido político. – Não procurei aprofundar essas questões, e para mim é

como se o filme fosse sobre o ipê roxo, a manipulação em torno de Jânio não me interessa.²³³

Como se observa, Susana Schild fez uma análise do filme muito ancorada nas afirmações do próprio cineasta Luís Alberto Pereira. Assim, são colocados em destaque o tom de deboche presente no filme (onde a trilha sonora assume um papel importante), a perspectiva abrangente, a mistura de ficção e realidade, o humor como um recurso para a crítica política, o diálogo com a memória das pessoas que viveram o período tratado no filme e a preocupação em não assumir um tom “partidário”. É sob esse ponto de vista que o personagem principal do longa, de acordo com o texto, é a geração de pessoas mais jovens que vivenciavam no momento de lançamento do filme o processo de redemocratização do Brasil.

Uma outra leitura do filme foi feita pelo repórter político Villas-Bôas Corrêa no mesmo **Jornal do Brasil** e no mesmo dia em que foi publicado o texto de Susana Schild. Para Villas-Bôas Corrêa, o filme *Jânio a 24 Quadros* era apenas uma obra “razoável”, embora fosse “absolutamente imperdível”. O filme podia tanto “refrescar a memória” daqueles que andavam esquecidos dos acontecimentos do passado recente da História Brasileira, quanto “iluminar a cuca” daqueles que não viveram os fatos políticos da História nacional de meados dos anos 1950 até aquele início da década de 1980. Corrêa também chamou a atenção para um aspecto apontado por Schild, o fato de o filme não ter a pretensão de narrar e explicar em profundidade a trajetória de Jânio Quadros. Contudo, Corrêa buscou dar uma ênfase ao que seriam, na sua avaliação, os pontos fracos do filme. Sob esse prisma, o filme de Luís Alberto Pereira foi descrito como uma “mistura de documentário com ficção, embora em doses homeopáticas, quase sempre bem-humoradas e nem sempre felizes”. O diretor até teria trabalhado com “desenvoltura”, “informalismo” e “audácia”, mas o filme possuía “lacunas imperdoáveis”, como o salto direto de Médici para Figueiredo, “pulando por cima dos cinco anos do mandato do Presidente Ernesto Geisel”, além da ausência de Pedro Aleixo, vice-presidente da República no governo Costa e Silva.²³⁴

²³³ SCHILD, Susana. “Jânio a 24 Quadros”: um balanço bem-humorado da política brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1982. Caderno B, p. 1. [Os trechos sublinhados são citações de declarações do próprio cineasta Luís Alberto Pereira à jornalista Susana Schild].

²³⁴ CORRÊA, Villas-Bôas. Jânio para iniciantes ou para quem esqueceu. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1982. Caderno B, p. 1.

Ao contrário de parte da imprensa na época que destacou o fato de o filme não ser “didático” e não assumir a responsabilidade de “obedecer ao enredo de uma época”, Corrêa afirmou a existência sim de uma “certa lógica” dentro do filme. A primeira parte do longa – que ia até o dia 31 de março de 1964 – foi classificada como viva, brilhante e de “interesse absorvente”, já a segunda parte se arrastava com “monótona dificuldade”. “Quem sabe por que o próprio assunto tenha decaído para a chatice do rodízio de Generais, para a política sem povo?”, especula Villas-Bôas Corrêa. Já no que diz respeito à figura de Jânio Quadros, Corrêa observou que o político não ocupava todo o filme, mas era na verdade “quase um pretexto para a montagem”. O Jânio que aparecia no início e no fim do filme era um “sessentão gorducho, grisalho, a repetir gestos que se esvaziaram de toda sedução, gaguejando as desculpas para a renúncia que ele não pode explicar mas que está mais do que entendida”. Segundo Corrêa, a monotonia da segunda parte do filme – onde o que se via era uma política sem povo – servia como um alerta para o momento político vivido no início dos anos 1980, quando o povo era convocado para participar das eleições para governadores.²³⁵

Ainda no **Jornal do Brasil** foram publicadas outras duas críticas sobre o filme, ambas escritas por Rogério Bitarelli. Na primeira delas, publicada no dia 2 de agosto de 1982, Bitarelli falou brevemente sobre o filme, descrevendo *Jânio a 24 Quadros* como um “filme político” e apresentando ao leitor algumas poucas informações sobre o processo de produção da obra, mas nada de muito diferente do que já havia sido divulgado pela imprensa antes.²³⁶ Foi no texto publicado no dia 4 de agosto de 1982 que Bitarelli voltou a tratar do filme, desta vez explorando mais detalhes. De acordo com Bitarelli, o filme de Luís Alberto Pereira tendia a confirmar a tese segundo a qual “a ficção e o documentário se confundem”. Porém, o crítico definiu os “elementos ficcionais” presentes em *Jânio a 24 Quadros* como “pequenos” e “desnecessários”, uma vez que, conforme o seu ponto de vista, eles não ajudavam a definir “o perfil mais claro e objetivo” de Jânio Quadros.²³⁷ Bitarelli também chamou a atenção para as imagens de arquivo presentes no filme, geralmente em preto e

²³⁵ CORRÊA, Villas-Bôas. Jânio para iniciantes ou para quem esqueceu. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1982. Caderno B, p. 1.

²³⁶ Cf. BITARELLI, Rogério. Política, drama e comédia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 ago. 1982. Caderno B, p. 8.

²³⁷ A esse respeito, diga-se de passagem, discordamos do crítico. Do nosso ponto de vista, embora as encenações com atores no filme de Luís Alberto Pereira não sejam tão numerosas, elas não são “desnecessárias”. Muito pelo contrário, acreditamos que tais “elementos ficcionais” de *Jânio a 24 Quadros* são essenciais dentro da proposta da narrativa de refletir criticamente sobre o perfil de Jânio Quadros. No Capítulo 3 do presente trabalho, teremos a oportunidade de refletir mais profundamente sobre esse ponto.

branco, imagens essas que, nas palavras do crítico, lembravam tanto as “chanchadas da Atlântica” quanto “a estética da fome do Cinema Novo”.²³⁸ Ora, aqui cabe recordar que, na época de produção e lançamento do filme *Jânio a 24 Quadros*, Luís Alberto Pereira deu declarações à imprensa nas quais o cineasta buscou se afirmar como o membro de uma “nova geração” de diretores, que seria diferente da geração anterior. Todavia, a partir dos comentários de Rogério Bitarelli sobre o filme, podemos nos perguntar: em que medida *Jânio a 24 Quadros* representou efetivamente uma ruptura, do ponto de vista estético, em relação ao trabalho desenvolvido pelos diretores da “geração anterior” à de Pereira?

Os apontamentos de Rogério Bitarelli sobre o filme se aproximam um pouco daquilo que já havia sido falado por Villas-Bôas Corrêa: o filme *Jânio a 24 Quadros* podia ser pensado como uma obra dividida em duas partes. Nas palavras de Bitarelli:

O Brasil **kitsch** [mostrado em imagens em preto e branco], que descobre os caprichos consumistas da industrialização, é melhor e convence mais do que as rápidas inserções a cores como a de um personagem fazendo comentários enquanto toma banho de chuveiro; como a paródia à guerrilha urbana quando Tio Sam é sequestrado; como na reprodução da solenidade de condecoração de Che Guevara por Jânio, tendo a paisagem de Brasília ao fundo. As imagens antigas em preto e branco de um Brasil anterior ao toque de clarim e à TV em cores (mas ouvindo os tambores distantes do **rock’n’ roll**) vistas hoje não parecem apenas momentos históricos documentados. Há também algo de ficcional: a ficção política dos últimos 35 anos de um país imaginário, um pouco Eldorado (**Terra em Transe**, de Glauber Rocha), **Pindorama** (de Arnaldo Jabor) e **Macunaíma** (Mário de Andrade - Joaquim Pedro). [...] O ritmo de marchinha de carnaval da primeira parte do filme é interrompido após as imagens do movimento militar de 64. E quando Castelo Branco chega ao Planalto, investido na Presidência, a música já não é tão animada. Adquire um tom solene, de certa forma sombrio. Em outra cena, a câmara percorre os cemitérios e mostra as lápides de Jango, Lacerda, Juscelino e Getúlio. Tempos mortos. De repente, surge Lula conversando ao telefone e apresentando suas ideias sobre a fundação do Partido dos Trabalhadores, um Partido classista (conforme sua própria definição) como outro qualquer. E para exemplificar, cita o nome do Deputado (e banqueiro) Magalhães Pinto. Jânio – que havia sido esquecido pelo filme durante longa trajetória que vai de Castelo a Figueiredo – reaparece. Diferente. De cabelos brancos, mais gordo e o semblante vincado. A voz parece trêmula e, em alguns momentos, ininteligível por causa do pigarro. É o Jânio contemporâneo que está sendo visto com relativa frequência na TV, longe da atmosfera feérica dos comícios que não voltam mais. A colagem audiovisual de Luiz Alberto Pereira tem outros defeitos residuais. Falta-lhe um texto consistente (como o de **Os Anos JK**, de Sílvio Tendler) ou depoimento de cientista que possa encaminhar melhor o espectador às questões apresentadas pelas imagens (como em **A Revolução de 30**, de Sílvio

²³⁸ Cf. BITARELLI, Rogério. Os anos loucos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 ago. 1982. Caderno B, p. 7.

Back), mas tem o mérito de usar com imaginação os contrastes entre o visual e o sonoro, onde a presença do humor é constante.²³⁹

Novamente, os aspectos formais da obra são apresentados e descritos como algo que guarda uma profunda relação com certa interpretação dos fatos narrados. As imagens e a trilha sonora usadas para tratar do Brasil antes do Golpe de 1964 são mais alegres e convincentes, enquanto as imagens e a trilha sonora utilizadas para tratar do Brasil depois do Golpe de 1964 dão ao filme, segundo o crítico, um tom bem menos animado, mais sombrio. Bitarelli até aponta alguns pontos fracos do filme – sobretudo quando comparado a obras como *Os Anos JK* e *A Revolução de 30* –, mas destaca o recurso à imaginação e ao humor, dando uma especial ênfase ao modo como Jânio Quadros é mostrado na tela, de uma maneira bem desfavorável ao político. O filme, portanto, trata tanto dos tempos passados – “mortos”, como afirma o crítico – quanto do tempo presente, e o seu aspecto político reside no modo como interpreta a História recente do Brasil, na qual os anos da Ditadura são vistos de maneira negativa.

O filme de Luís Alberto Pereira foi recebido, portanto, de diferentes maneiras na época de seu lançamento, recebendo críticas por um lado e elogios, por outro. Ainda assim, alguns aspectos da obra foram colocados em destaque nas diferentes análises, tais como a presença do humor, o tratamento dispensado à figura de Jânio Quadros, o valor das imagens de arquivo, o papel da trilha sonora, bem como a capacidade do filme de dialogar com o público na época, seja aquele público que vivenciou muitos dos eventos narrados no filme, seja aquele público que, por ser mais jovem, não presenciou todos os acontecimentos abordados em *Jânio a 24 Quadros*.

Para além dos comentários por parte da crítica especializada na época em que o filme foi produzido e lançado, vale a pena conferir a análise da obra que foi feita pelos pesquisadores Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos nas páginas de **Cinema e História do Brasil**, um pequeno e importante livro publicado originalmente em 1988. Segundo Bernardet e Ramos, as principais características do filme de Luís Alberto Pereira eram o “respeito à cronologia” (os fatos aparecem em uma ordem cronológica), uma “reverência” às figuras de Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart, e, enfim, o deboche utilizado para tratar da figura de Jânio Quadros, de quem as atitudes não são valorizadas. Já a trilha sonora, de acordo com os dois pesquisadores, é basicamente irônica

²³⁹ BITARELLI, Rogério. Os anos loucos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1982. Caderno B, p. 7.

e contribui para que se produza um “[...] afastamento crítico em relação ao personagem central”.²⁴⁰ Nas palavras de Bernardet e Ramos:

As questões culturais recebem um tratamento mais detido em *Jânio a 24 Quadros*. Este filme, ao que parece, não tem nenhuma tese a defender. Ainda quanto às diferenças temáticas [em comparação aos filmes *Os Anos JK* e *Jango*, ambos de Sílvio Tandler], este filme é o único que mostra a maneira de pensar da juventude que viveu durante os governos militares. Há o jovem cabeludo, meio estabonado, que pertence à UNE e elogia a inteligência de General Golbery; há o jovem militante do PTB, que falando maquinalmente, passa em frente à câmara e esta não lhe dá maiores atenções, pois o seu discurso é vazio; há os jovens militantes engajados que acreditam na mudança da mentalidade da juventude: “os jovens não votam mais em pessoas, mas em propostas”; há aqueles que se ligaram às seitas orientais; isto tudo sem contar o jovem que é o mais engraçado: ele aparece tomando banho, cuspidando o sabão que lhe entra pela boca, falando sobre Jânio e definindo seu estilo de vida: “rompi até com o sistema decimal”. Se *Jânio a 24 Quadros* conserva a estrutura básica de *Os Anos JK* e *Jango*, isto é, a de filme centrado num presidente do chamado período democrático, ele opera um deslocamento pela ironia: ele não acredita no referido presidente, este não serve de modelo, nem constitui uma referência substancial no manancial da história para olhar o futuro. Ocorre o contrário nos dois outros filmes. *Jânio a 24 Quadros* tampouco apresenta uma visão de história compacta e organizada como os dois outros filmes. *Jânio a 24 Quadros* parece ser o pensamento sobre a história recente de uma juventude cética diante, tanto da sua história, quanto da teoria da história recebida como herança, mas não suficientemente crítica para propor uma outra visão: donde uma atitude irônica que distancia o filme do modelo tradicional (o filme centrado numa personalidade que ocupou um papel de liderança), mas não suficientemente radicalizada a ponto de rejeitá-la e propor outro. (É uma atitude semelhante que se adotou em *Operação Brasil*, em torno da morte de Tancredo Neves, outra figura que, com os filmes *Muda Brasil* e *Céu Aberto*, dá o prosseguimento a esses filmes “presidenciais” do “cinema da abertura”).²⁴¹

Preocupados sobretudo em estabelecer um profícuo diálogo entre Cinema Documentário e História do Brasil, Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos deram uma especial atenção aos aspectos formais de *Jânio a 24 Quadros* no intuito de compreender o modo como o filme abordava a própria História recente do país. Ao debochar de Jânio Quadros, mostrar os diferentes comportamentos da juventude na época e usar a ironia para tratar do seu tema, o filme de Luís Alberto Pereira, segundo a avaliação de Bernardet e Ramos, assumia uma postura de não apontar um sentido único para o processo histórico, não sendo capaz de indicar um caminho certo a ser percorrido, o que fazia dele uma obra que,

²⁴⁰ BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. 4. ed. revisada. São Paulo: Verona, 2013, p. 55-56.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 56-57.

embora criticasse o campo da política nacional, não fazia isso de maneira muito contundente. É por isso que Bernardet e Ramos afirmaram que o filme não tinha “nenhuma tese a defender”. Ao não apresentar certezas absolutas, o filme dialogava com o seu próprio tempo de produção, um contexto em que o Brasil caminhava em direção ao fim da Ditadura e ao restabelecimento do Estado democrático de Direito. O uso do humor e da ironia no filme, portanto, devem ser entendidos como uma resposta possível a tantas incertezas existentes no momento de produção e lançamento da obra.

Tal postura, aliás, não é uma exclusividade de *Jânio a 24 Quadros*. De acordo com a pesquisadora Aline Martins, o humor foi uma resposta comum ao contexto político, social e econômico da época em diversas produções no âmbito da televisão, do cinema, do teatro, das revistas e dos jornais. A abertura política e o processo de diminuição das sanções impostas pela censura favoreceram aquilo que a pesquisadora chama de “humor de escracho” da década de 1980, visível no trabalho de humoristas como Chico Anysio, Chacrinha e Os Trapalhões, nos programas televisivos *TV Pirata* e *Perdidos na Noite*, nos grupos teatrais Asdrúbal Trouxe o Trombone e Grupo Ornitórrinco, nas músicas de Eduardo Dusek, João Penca e Seus Miquinhos Amestrados e da banda Blitz, nas páginas da revista *Casseta e Planeta* e nas histórias em quadrinhos produzidas por artistas como Glauco, Laerte e Angeli. O que chama a atenção da pesquisadora em toda essa vasta produção humorística do período é o fato de que não havia espaço apenas para a sátira política, mas também para a crítica social e de costumes.²⁴²

No caso específico do filme *Jânio a 24 Quadros*, temos que a narrativa presente nesse filme opera no sentido daquilo que Pierre Ansart chamou de “Máquinas de fazer descreer” nas democracias pluralistas ocidentais. De acordo com Ansart,

As técnicas de descrença alimentam-se da atualidade e das sutilezas da cultura política. A finalidade aqui não é refutar, através de sólidos argumentos racionais a fraqueza dos argumentos adversários, mas de conduzir os ouvintes a estabelecerem distância com relação às pessoas e teses rivais. [...] Uma arma essencial no trabalho de gestão das descrenças é, certamente, o recurso ao humor. As anedotas em relação aos detentores do poder são uma excelente arma no trabalho de desvinculação política; permitem a expressão da agressividade face às autoridades, suscitam uma cumplicidade amigável para com o humorista, restabelecem uma situação de superioridade ao colocar o homem político ou a decisão política visada

²⁴² Cf. MARTINS, Aline. É hora do Escracho! O humor democrático da Nova República. In: QUADRAT, Samantha Viz. (Org.). **Não foi tempo perdido**: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014, p. 165-185.

em posição grotesca. Através do humor, o dono do poder que se pretende cercado pelo respeito geral torna-se um boneco ridículo.²⁴³

Produzido e lançado no seio do processo de reabertura política no Brasil, processo esse marcado, entre outras coisas, pelo retorno ao pluripartidarismo, o filme *Jânio a 24 Quadros* esteve intimamente ligado àquele período em que várias possibilidades se abriam para a população brasileira. Daí também a existência de incertezas quanto aos possíveis caminhos a serem seguidos naquela conjuntura e a presença, no filme, do uso humor que ridiculariza o campo da política. O humor e a ironia, portanto, são essenciais na “gestão das descrenças” da qual Ansart fala e, por isso, eles se fazem tão presentes no filme de Luís Alberto Pereira como bem observaram Alcides Freire Ramos e Jean-Claude Bernardet.

2.3 – SÍLVIO TENDLER E A PRODUÇÃO DO FILME *JANGO*

O cineasta brasileiro Sílvio Tendler nasceu no Rio de Janeiro em 1950 e fez o curso de Cinema no MAM, também no Rio de Janeiro. Em 1968 foi presidente da Federação de Cineclubes, entre 1970 e 1972 trabalhou em programas de cultura popular no Chile, obteve láurea em História na Universidade de Paris e mestrado em Cinema e História (com um trabalho sobre Joris Ivens), fez ainda o curso de cinema aplicado à ciência social com o antropólogo Jean Rouch durante o período entre 1972 e 1976.²⁴⁴ Como se vê, o diálogo com a História foi peça importante já na sua formação como cineasta.

Na sua filmografia destacam-se obras como *Os Anos JK – Uma trajetória política* (1980), *O Mundo Mágico dos Trapalhões* (1981), *Jango* (1984), *Encontro com Milton Santos: O mundo global visto do lado de cá* (2006), *Utopia e Barbárie* (2009), *Tancredo – A Travessia* (2011), *Militares da Democracia: Os militares que disseram não* (2014) e *Os Advogados contra a Ditadura: Por uma questão de justiça* (2014).²⁴⁵ Em texto publicado por Amir Labaki na **Folha de S. Paulo** no dia 21 de junho de 2018, Sílvio Tendler foi

²⁴³ ANSART, Pierre. Mal-estar ou fim dos amores políticos? **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 25-26, p. 61, jul./dez. 2001-jan./jul. 2002.

²⁴⁴ Cf. TENDLER, Sílvio. In: MIRANDA, Luiz Felipe. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura: Art, 1990, p. 337-338.

²⁴⁵ A filmografia completa de Sílvio Tendler é composta por vários outros filmes, além dos longas citados aqui, incluindo também diversos curtas e médias-metragens. Ver: FILMOGRAFIA. **Caliban Produções Cinematográficas**. Disponível em: <<http://caliban.com.br/filmografia/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

definido como “um dos mais marcantes e prolíficos documentaristas da história do cinema brasileiro”. Ainda segundo Labaki:

Após retornar em 1976 ao país, depois de passar por Chile e França, Tandler fez em oito anos três filmes de imenso impacto: “Os Anos JK – Uma Trajetória Política” (1980), “O Mundo Mágico dos Trapalhões” (1981) e “Jango” (1984). Por um lado, o trio demonstrou a existência de um público para produções não ficcionais brasileiras – chegou a alcançar 1 milhão de espectadores em salas. Simbolicamente, Tandler antecipou aqui em quase uma década o papel de desbravador do mercado representado por Michael Moore nos EUA com “Roger & Me” em 1989. Por outro, ainda em plena ditadura, seus documentários iniciais ampliaram corajosamente o discurso histórico do cinema brasileiro. “Os Anos JK” apresentavam um balanço positivo do mais bem-sucedido governo democrático do período 1945-1964, celebrando uma personagem maldita para os militares. “Jango”, por sua vez, a um só tempo recuperava para as novas gerações o processo de deposição do último presidente civil daquele ciclo democrático, João Goulart, e homenageava o líder trabalhista falecido no exílio. Já “O Mundo Mágico dos Trapalhões” ousava retratar em filme o mais popular quarteto humorístico da história de nossa TV e de nosso cinema, numa época de rígidas hierarquias culturais. Formado assumidamente tendo por mentores um triunvirato de documentaristas socialistas formado por Chris Marker, Joris Ivens e Santiago Alvarez, Tandler desenvolveu uma variada filmografia, estruturada de maneira geral a partir de narrações em off, depoimentos inéditos e materiais de arquivo. São mais de 70 títulos, entre longas, médias e curtas-metragens, além de produções para a televisão. Grosso modo, sua produção se divide entre retratos históricos e ensaios militantes.²⁴⁶

Em seus filmes, Tandler costuma utilizar – conforme apontado por Labaki – narrações em *off*, depoimentos e materiais de arquivo que, de maneira geral, dão às suas obras um tom bastante sério. Já o “triunvirato de documentaristas socialistas formado por Chris Marker, Joris Ivens e Santiago Alvarez” – que foi essencial em sua formação como cineasta – certamente contribuiu para que Tandler construísse ao longo dos anos uma filmografia que pode ser caracterizada como de forte cunho social. Isso fica visível mesmo em alguns de seus filmes mais recentes, tais como as duas partes de *O Veneno Está na Mesa* (2011 e 2014), *Privatizações: A Distopia do Capital* (2014) e *Dedo na Ferida* (2017), por exemplo, obras nas quais o cineasta assumiu como “vetor temático” a “denúncia do capitalismo globalizado”.²⁴⁷

²⁴⁶ LABAKI, Amir. Sílvio Tandler ampliou discurso histórico do cinema brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 jun. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/amp/ilustrada/2018/06/silvio-tandler-ampliou-discurso-historico-do-cinema-brasileiro.shtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²⁴⁷ Ibid.

O tom politizado usado por Tendler em seus filmes eventualmente provoca debates. No caso do recente *Dedo na Ferida* (2017),²⁴⁸ documentário que trata das contradições do sistema financeiro e dos modos como as grandes corporações influenciam a política e até mesmo a vida cotidiana das pessoas, houve opiniões diferentes sobre como o cineasta abordou o assunto. Em 21 de junho de 2018, Sérgio Alpendre publicou um texto muito elogioso ao filme na **Folha de S. Paulo**. De acordo com Alpendre, *Dedo na Ferida* é um filme “didático” e “contundente” ao mostrar como “o dinheiro passou a ser ‘a primeira religião’” e que, apesar de adotar “uma forma discreta e já muito batida” (com o uso de entrevistas e de imagens de arquivo), caracteriza-se por ser “[...] uma peça sólida de combate, um grande ‘não’ à vilania do hipercapitalismo”.²⁴⁹ Por outro lado, Samuel Pessôa teceu críticas ao filme em um texto publicado na mesma **Folha de S. Paulo**, no dia 2 de julho de 2018. De acordo com Samuel Pessôa, um dos defeitos do filme *Dedo na Ferida* é ser repetitivo ao culpar o mercado financeiro pela desigualdade no mundo, sem apresentar “nenhuma documentação” para comprovar as suas “supostas verdades”. Segundo o ponto de vista defendido por Pessôa, *Dedo na Ferida* trata de maneira superficial um tema que é bastante complexo:

O tema da piora da desigualdade nos países do hemisfério norte foi tratado com surpreendente superficialidade. Há um debate acadêmico muito bom sobre esse assunto. Teses mais à esquerda, com ênfase nas alterações tributárias que favoreceram os mais ricos, convivem com teorias que localizam o fenômeno na globalização e/ou nas alterações tecnológicas. Nada disso aparece em “Dedo na Ferida”. O espectador boceja. O espectador tampouco é informado que, no chamado “período neoliberal”, estamos vivendo a maior queda de pobreza da história da humanidade [...].²⁵⁰

Como se vê, a interpretação histórica elaborada por Sílvio Tendler em *Dedo na Ferida* assumiu uma postura mais “à esquerda” e de crítica clara ao sistema capitalista, fato que provocou distintas reações ao filme. O aspecto ideológico, portanto, não se fez presente apenas na produção da obra, mas na recepção da mesma, razão pela qual Sérgio Alpendre e

²⁴⁸ **Dedo na Ferida**. Direção e Roteiro: Sílvio Tendler. Produção: Maycon Almeida. Fotografia: Lúcio Kodato, ABC. Montagem: Fransciso Slade. Brasil: Caliban Produções, 2017. (90 min), son., color.

²⁴⁹ ALPENDRE, Sérgio. “Dedo na Ferida” é imperdível e deveria ser obrigatório nas escolas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 jun. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/dedo-na-ferida-e-imperdivel-e-deveria-ser-obrigatorio-nas-escolas.shtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²⁵⁰ PESSÔA, Samuel. “Dedo na Ferida” faz análise superficial de causas da desigualdade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jul. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/dedo-na-ferida-faz-analise-superficial-de-causas-da-desigualdade.shtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

Samuel Pessôa teceram comentários tão antagônicos a respeito do filme, pois enquanto Alpendre parece concordar com a perspectiva do cineasta, Pessôa por sua vez posiciona-se contra a tese defendida no documentário.

Em entrevista concedida ao **Blog Junho**,²⁵¹ Sílvio Tandler recordou que era um garoto de 14 anos quando do advento do Golpe de 1964 e que, já no início da Ditadura, posicionou-se contra o regime, dando uma “guinada à esquerda” rumo ao socialismo em sua vida, seja pelo viés da arte (em especial, o cinema) seja a partir da leitura dos livros de Nelson Werneck Sodré.²⁵² A perspectiva “de esquerda” presente em seus filmes, portanto, não é obra do acaso, mas está relacionada à sua própria formação. Tal aspecto é certamente uma marca de muitos de seus filmes, como *Utopia e Barbárie* (2009),²⁵³ por exemplo, que é um filme que aborda diversos aspectos da História do Brasil e do mundo ao longo do século XX, notadamente após a Segunda Guerra Mundial.

Nas palavras de Neusa Barbosa,

O filme [*Utopia e Barbárie*] de Tandler é, assumidamente de esquerda, embora tente ouvir posições contrárias. Se abre espaço a que ex-integrantes da luta armada, como Franklin Martins (atual porta-voz do governo Lula) e Dilma Rousseff (ex-ministra e candidata presidencial pelo PT), façam a autocrítica e a justificação de seu rumo extremo no passado, também ouve o poeta Ferreira Gullar, um dos mais notórios críticos do atual presidente e nos anos 70 opositor da opção pela resistência armada ao regime militar. Viajando nestes anos por 15 países, Tandler acumula entrevistas históricas – como a do lendário general Giap, 94 anos, o estrategista vietnamita que derrotou sucessivamente os colonizadores franceses, em 1954, e os invasores norte-americanos, nos anos 70. O bom e velho escritor uruguaio Eduardo Galeano, autor de uma das bíblias para o entendimento do continente, **As Veias Abertas da América Latina**, além do poeta Amir Haddad, do dramaturgo Augusto Boal, e os cineastas Denys Arcand, Gillo Pontecorvo e Amos Gitai, vêm somar suas posições, revendo os erros e acertos desta geração que tentou mudar o mundo, pelas ideias e pelas armas, e hoje repensa não só os motivos de seus fracassos como tenta entender o mundo em que vivemos agora. Juntando biografia pessoal com História, Tandler revisita suas raízes judaicas, mesclando à sua análise das

²⁵¹ Cf. MATTOS, Romulo. Entrevista com Sílvio Tandler: política e cultura de esquerda na obra de um cineasta engajado. **Blog Junho**, 6 jul. 2015. Disponível em: <<http://blogjunho.com.br/entrevista-com-silvio-tandler-politica-e-cultura-de-esquerda-na-obra-de-um-cineasta-engajado/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²⁵² Vale lembrar que Sodré é um dos grandes expoentes da presença do marxismo no âmbito da historiografia brasileira. Ver: DUCATTI, Ivan. Nelson Werneck Sodré, historiador. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 4, ano 4, n. 1, p. 1-17, jan./fev./mar. 2007. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF10/ARTIGO5.SECAO.LIVRE.Ivan.Ducatti.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²⁵³ **Utopia e Barbárie**. Direção e Roteiro: Sílvio Tandler. Produção Executiva: Ana Rosa Tandler. Efeitos Especiais de Som: Claudio Lyra. Montagem: Bernardo Pimenta. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas, 2009. (128 min), son., color.

utopias o sonho igualitário dos kibbutz de Israel. Esta digressão para o Oriente Médio, no entanto, ajusta-se mal aos demais assuntos tratados, talvez porque não se tenha feito uma amarração mais consistente. Em todo caso, caudaloso como é de assuntos e personagens, **Utopia e Barbárie** é um instrumento eficaz para olhar o presente sem tirar os olhos do passado. Outro mérito está em mostrar materiais de arquivo por demais eloquentes – caso do áudio da gravação da tristemente célebre reunião que aprovou o AI-5, em 1968.²⁵⁴

Em *Utopia e Barbárie*, portanto, Tandler faz as mesmas opções estéticas que foram feitas em outros de seus filmes, como o uso de muitas entrevistas e também de imagens de arquivo, assumindo um tom sério e lançando uma interpretação histórica que dialoga profundamente com as teses oriundas do campo político da esquerda. Essas características gerais da filmografia do cineasta também estão fortemente presentes em *Jango* (1984) – como teremos a oportunidade de demonstrar com mais detalhes nos próximos Capítulos.

A respeito do filme *Jango*, vejamos o que o **Dicionário de Filmes Brasileiros** afirma sobre a referida obra de Sílvio Tandler:

No lançamento do filme em 26/03/1984, no Cine MetrÓpole, em São Paulo, estiveram presentes quase 2.000 pessoas, destacando-se Denise Goulart, filha do ex-presidente e dona Maria Teresa Goulart, sua viúva, que financiou o filme, com a intenção de restaurar a memória do marido, segundo ela, “injustiçado pela imprensa brasileira”.²⁵⁵

Há duas observações a serem feitas aqui. A primeira delas é que *Jango* foi financiado pela família de João Goulart e, quando se analisa a repercussão do filme na época de seu lançamento, percebe-se que, para produzir o seu filme, Sílvio Tandler não teve que enfrentar as mesmas dificuldades enfrentadas por Luís Alberto Pereira quando da produção de *Jânio a 24 Quadros*. A segunda observação diz respeito à proposta do filme: se em *Jânio a 24 Quadros* a proposta era usar o humor para debochar não só de Jânio Quadros, mas do campo mais amplo da política, o filme *Jango* foi realizado com o propósito de fazer “justiça” à figura de João Goulart. Com o apoio financeiro da própria família do protagonista, o filme de Sílvio Tandler assume uma postura favorável a Goulart. Se *Jânio a 24 Quadros* faz críticas ao seu protagonista, o filme *Jango* assume um tom mais elogioso em relação ao seu

²⁵⁴ BARBOSA, Neusa. Utopia e Barbárie: Crítica. **Cineweb**, 20 abr. 2010. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=3063>. Acesso em: 15 dez. 2018.

²⁵⁵ JANGO. In: SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: Futuro Mundo, 2002, p. 441.

personagem principal. Produzidos de maneiras diferentes, os filmes lidam de modos distintos com os seus personagens.

O fato de *Jango* mostrar João Goulart de maneira positiva não agradou o governo da Ditadura quando do lançamento da obra. Em matéria escrita por Susana Schild e publicada no **Jornal do Brasil**, no dia 15 de fevereiro de 1984, está registrado que o filme de Tendler foi inicialmente barrado pela censura. O próprio cineasta deu a seguinte declaração à jornalista:

Jango foi o único Presidente brasileiro a morrer no exílio. Por coincidência, foi também o único a mexer na estrutura social do país. Nem Getúlio, do qual Jango foi um descendente político, tentou modificar essa estrutura. Jango pagou o preço por essa tentativa, e de uma certa maneira, quando quero resgatar a sua figura, também estou pagando. Esse veto para participar do Festival [de Gramado-RS] reacende a censura política. Obviamente, a Censura não gostou, e algumas pessoas querem julgar o que é bom para o país. A causa, a meu ver, é simples: querem apagar a história de Jango da História do Brasil. Têm medo da figura de Jango, o que significa medo da história que construíram. [...] Sem dúvida [*Jango*] é um filme simpático a ele [à figura de João Goulart]. E quanto mais conheço Jango, mais simpatia tenho. [...] Quando um país quer superar suas chagas, o melhor processo é expô-las, e não abafá-las, escondendo feridas vivas e gangrenas. Quando Jango foi deposto eu tinha 14 anos, e um dos motivos alegados foi o de que queria dar um golpe de República sindicalista. Deram um golpe para evitar essa ditadura, e eu, que tenho 33 anos, nunca votei para Presidente. Acho que está na hora.²⁵⁶

Tendler não escondeu o forte caráter político assumido pelo seu filme, bem como a sua postura crítica em relação ao Golpe de 1964 e à Ditadura que se instalou no país a partir deste fato. É desse ponto de vista que o cineasta assumiu uma posição favorável a João Goulart quando da produção de *Jango*. O documentário, portanto, objetivava tratar de alguns momentos recentes da História Brasileira no sentido de fazer uma defesa do Estado democrático de direito em meio ao processo de abertura política que se vivia na época em que o filme foi lançado (meados dos anos 1980), mesmo sendo essa abertura cheia de contradições (o filme de Tendler foi inicialmente censurado). Também chama a atenção na fala do cineasta a interpretação histórica segundo a qual João Goulart foi o único presidente a “mexer na estrutura social do país”, pois essa afirmação nos ajuda a entender o fato de Goulart ser retratado no filme de Sílvio Tendler como uma espécie de “herói”, como demonstraremos em detalhes no próximo capítulo.

²⁵⁶ TENDLER, Sílvio apud SCHILD, Susana. “Jango”: a história que começa a ser contada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

Na mesma edição do dia 15 de fevereiro de 1984 do **Jornal do Brasil**, Villas-Bôas Corrêa também publicou um pequeno texto sobre o filme de Sílvio Tendler. Na perspectiva de Corrêa, *Jango* não era apenas um documentário sobre a vida de Goulart, mas “um filme janguista” que levantava, “com o impacto de um soco no estômago, o debate sobre uma revisão histórica”. Mais do que isso, o filme não era nem um pouco imparcial, embora, nas palavras do crítico, “o engajamento a uma posição deliberadamente assumida” não fosse propriamente “um defeito”, mas sim “uma marca” do filme. Segundo Corrêa, havia um “fio lógico” responsável por amarrar a narração, de modo que a obra tinha “começo, desdobramento e fim” bem definidos. Corrêa também destacou as imagens de arquivo utilizadas no filme, acompanhadas por um texto parcial, mas “exemplar”, “absolutamente preciso nos dados de pesquisa, de uma enxuta beleza e com toques de humor que ajudam a relaxar a tensão”. A parcialidade da obra podia ser claramente vista na “má vontade com o outro lado” como, por exemplo, na “seleção de trechos caricaturais do depoimento desconchavado do General Andrada Muricy”. Por fim, o filme se valia também da emoção, e o final de *Jango* foi descrito como “lacrimejante”.²⁵⁷

Ao lado do texto de Villas-Bôas Corrêa, o crítico José Carlos Avellar também deixou um breve comentário sobre o filme de Sílvio Tendler nas páginas do **Jornal do Brasil**. Avellar centrou a sua análise especialmente nas imagens de arquivo presentes no filme, e afirmou que *Jango* poderia surpreender o espectador por apresentar imagens “jamais vistas anteriormente”, imagens que remetiam a um passado recente que vinha sendo “apagado”, quase que “como se nunca tivesse existido”. O filme, portanto, tinha a capacidade de reacender “esta coisa apagada da memória”, pensando não apenas no que “provocou a derrubada de Jango”, mas também refletindo sobre o que “a derrubada de Jango provocou”.²⁵⁸ O filme não tratava apenas da figura de Goulart, portanto, mas abordava aspectos da Ditadura instalada no país após o Golpe de 1964.

Os já mencionados pesquisadores Jean-Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos, quando da escrita do livro **Cinema e História do Brasil**, também analisaram os aspectos estéticos e políticos do filme *Jango*. A análise do filme empreendida pelos dois autores aparece no mesmo capítulo em que também se discute as obras *Os Anos JK – Uma trajetória*

²⁵⁷ CORRÊA, Villas-Bôas. Como morreu a democracia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

²⁵⁸ AVELLAR, José Carlos. Uma memória visual. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

política (1980, direção de Sílvio Tandler) e *Jânio a 24 Quadros* (1981, de Luís Alberto Pereira). Assim como os outros dois documentários, segundo os autores, *Jango* é um filme que busca refletir não só sobre a trajetória de um político brasileiro, mas também sobre a conjuntura histórica mais ampla da História recente do Brasil (décadas de 1950, 1960, 1970). Bernardet e Ramos apontam que os três filmes possuem em comum o respeito à cronologia, a reverência a Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart e, um terceiro aspecto que é importante, o desrespeito em relação a Jânio Quadros. No que concerne especificamente ao filme *Jango*, os pesquisadores afirmam:

Em *Jango* (1984, Sílvio Tandler) aparece novamente a ideia dos elos da corrente, os governos Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart estão na mesma linha de continuidade positiva. Jango foi ministro do Trabalho de Getúlio e, após a morte deste, aquele ficou com a carta testamento e com a sua herança política. O período de Juscelino, no qual Jango foi vice-presidente, é valorizado através da lembrança da cordialidade do presidente bem como de seu respeito pela Constituição. O objetivo maior do filme *Jango* é mostrar que a questão social deve merecer maior atenção. João Goulart foi escolhido para ser o personagem central porque esteve preocupado com os trabalhadores. Aliás, de acordo com o filme, isto podia ser observado já na infância. O locutor (voz em OFF) nos informa que o presidente desde pequeno conviveu espontaneamente com os peões da fazenda. O filme pinta um retrato de Jango como um homem progressista e nacionalista, dando especial atenção à política externa de seu governo: visita à URSS, visita à China de Mao Tse Tung, ruptura com o alinhamento automático com os EUA, reconhecimento do novo governo cubano, etc. Ao invés de montar o debate interno à esquerda em relação às atitudes e planos polêmicos do governo Goulart (Plano Trienal, decretação do estado de sítio, comício da Central, etc.), o filme optou por montar um debate onde a versão militar (oferecida pelo General Antonio Carlos Muricy) é contraposta às versões de políticos e sindicalistas favoráveis ao governo Goulart (Gregório Bezerra, Francisco Julião, Leonel Brizola, Aldo Arantes, etc). A versão militar serve para dar respaldo (em negativo) às versões favoráveis ao governo Goulart. Ou seja: os espectadores não se identificam com aqueles que falam contra o governo, poucas são as pessoas que concordariam com o diagnóstico e com a solução proposta pelo General Antonio Carlos Muricy. Por outro lado, o leque daqueles que falam a favor do governo é um pouco mais amplo e despertaria, provavelmente, a simpatia do público. Os espectadores não se identificam com aqueles que falam contra o governo. O resultado é que ficamos mais informados sobre a organização da direita golpista (e, portanto, indignados com ela) do que sobre a movimentação dos grupos de apoio ao governo. Isto ocorre talvez para encobrir a fragilidade do esquema de apoio ao populismo janguista. A figura política de João Goulart, no filme *Jango*, é positiva, pura, sem defeitos. Nem mesmo as tradicionais críticas que a esquerda faz ao governo Goulart são incorporadas. Por exemplo, sobre o Plano Trienal, por opção do filme, quem fala é o seu idealizador, o economista Celso Furtado; sobre a decretação do estado de sítio, também por opção do filme, quem fala é um político do PTB, que apoiou o governo naquela época, colocando levemente em dúvida a validade da decisão; novamente por escolha do filme, sobre o comício da Central quem fala é

Raul Riff, Secretário de Imprensa do Governo Goulart, lembrando com certo orgulho a posição do presidente à época: “eu prefiro cair, mas cair de pé”. Na verdade, o filme *Jango* está informado pela visão oferecida pelos agrupamentos de esquerda que mais apoio deram ao governo Goulart: o PTB e o PCB. O filme faz com que a visão destes grupos apareça como a mais válida sobre o tema (as opiniões contrárias ao governo oferecidas pelos militares funcionam como reforço da versão do PTB, do PCB e do filme). As outras versões de esquerda, divergentes em relação a do filme, são eliminadas. O mecanismo do filme é IDEOLÓGICO, pois ele apresenta a visão dos grupos políticos comprometidos com o governo João Goulart como a mais avalizada sobre o período e sobre a figura do presidente Jango.²⁵⁹

Apesar de longo, optamos por apresentar o trecho acima na íntegra porque, em nossa avaliação, ele não só mostra como Bernardet e Ramos lograram êxito em realizar uma profícua análise do filme *Jango*, mas também elucida toda a complexidade que envolve o próprio gênero do cinema documentário. O filme de Sílvio Tandler tem como uma de suas principais características o fato de elaborar uma imagem muito positiva do político brasileiro João Goulart. Assim, como bem apontam Bernardet e Ramos, o filme faz uso de todo um conjunto de estratégias narrativas para produzir no espectador a sensação de que aquilo que se vê na tela é a verdade dos fatos. Sob esse prisma, a forma da montagem e a ordem em que aparecem as entrevistas no filme são essenciais para que a versão da História mais favorável a Goulart seja tomada como a mais correta por parte daquele que eventualmente estiver assistindo ao filme. *Jango* não é uma obra neutra, portanto, e é nessa perspectiva que devemos entender a afirmação de Bernardet e Ramos segundo a qual “o mecanismo do filme é ideológico”. Os apontamentos dos dois pesquisadores sobre o filme de Sílvio Tandler são paradigmáticos no sentido de que *Jango*, assim como qualquer outro filme documentário, por mais que apresente imagens de arquivo e entrevistas daqueles que “viveram os fatos” ali narrados, deve ser entendido como fruto de opções estéticas e políticas específicas, e não como uma obra que mostra uma pretensa “verdade única” em torno dos fatos.

É inegável o fato de *Jango* ser um filme muito eficiente na sua proposta de produzir determinados efeitos no espectador. Pensemos, por exemplo, na leitura da obra que foi feita pelo pesquisador Jorge Ferreira. Em um pequeno texto publicado em 2001, Ferreira salientou que o cineasta “Sílvio Tandler realizou um belo e competente trabalho de reconstituição histórica, infundindo-lhe emoção”. Embora Ferreira admita que o documentário seja

²⁵⁹ BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. 4. ed. revisada. São Paulo: Verona, 2013, p. 52-54.

resultado das escolhas que foram feitas pelo cineasta, a sua análise – ao debruçar-se com um pouco mais de interesse sobre as informações trazidas pelo filme, sempre em diálogo com a bibliografia académica sobre a História Brasileira entre as décadas de 1950 e 1970 – volta-se mais para os pontos de contato entre a interpretação dos fatos feita pelo documentário de Sílvio Tendler e aquilo que efetivamente se sabe – da parte de um estudioso do tema – sobre o período histórico retratado no filme. Assim, Jorge Ferreira lembra depoimentos que, assim como o filme, falam dos aspectos positivos de João Goulart. Já as cenas da repressão empreendida pela Ditadura aos seus opositores “exemplificam as violências e os horrores daquela época”. Apenas em um momento específico – quando *Jango* mostra o Golpe de 1964 como um acontecimento provocado quase que apenas por uma grande conspiração, deixando um pouco em segundo plano os embates mais amplos que se davam na política nacional da época – Jorge Ferreira diz discordar da versão de Sílvio Tendler. O pesquisador acaba por elogiar o filme, destacando especialmente a capacidade da obra de trazer para diante do espectador imagens de acontecimentos que pareciam esquecidos pela memória coletiva, em especial aquelas que remetem a uma intensa participação popular na vida política do país antes do advento da Ditadura.²⁶⁰

Em entrevista dada à **Revista de História da Biblioteca Nacional** em 2010, o cineasta Sílvio Tendler fez a seguinte afirmação:

Em 12 de março de 64 eu estava fazendo 14 anos. O famoso comício da Central do Brasil se deu no dia seguinte, sexta-feira, dia 13 de março. Era feriado, não sei se federal ou estadual, mas não teve aula. Então, pude comemorar meu aniversário com uma festa. Todos os meus amigos foram. No dia seguinte, quase todos aqueles meninos que estavam cantando e brincando lá em casa ao som dos Beatles tinham na janela de seus apartamentos panos pretos e velas. A classe média era completamente arredia a tudo o que vinha do Jango. Uma classe média absolutamente lacerdista; eles eram contra as reformas de base, contrários a tudo aquilo que o Brasil vivia. Meus pais, no entanto, eram liberais. Eu entrei nos meus 14 anos vivendo essa contradição: meus pais eram simpáticos ao Jango, todos os demais pareciam torcer pelo golpe. E aí começou a minha vida de adulto. [...] Em 31 de março, as manifestações militares já haviam começado. Ouvíamos também falar dos revoltosos e não sei o quê. No dia 1º de abril, eu devia ser um dos poucos meninos na rua. E eu fui de tarde ao cinema assistir a um filme inglês. Minha mãe me fez prometer que, se acontecesse alguma coisa, eu deveria voltar para casa. De repente, lá de dentro da sala de cinema, dava para ouvir uma gritaria na rua. Fui até a porta do cinema e vi aqueles carros buzinando e as pessoas comemorando como se fosse vitória na Copa do Mundo. Eles celebravam a partida do

²⁶⁰ FERREIRA, Jorge. Como as sociedades esquecem: Jango. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. (Orgs.). **A História vai ao Cinema**: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 161-178.

Jango para Brasília. Segui a ordem da minha mãe, atravessei discretamente a Avenida Nossa Senhora de Copacabana. Lembro como se fosse ontem. Era impressionante o contraste: a classe média comemorava e os porteiros dos prédios todos de cabeça baixa, ouvindo o radinho de pilha. Ali foi a minha primeira visão da questão de classe. Quem estava ganhando com aquele golpe? [...] “Os Anos JK” é um filme sobre a democracia. O “Jango” é sobre justiça social, o voto do analfabeto, o controle da remessa de lucros, as reformas agrária, tributária e urbana. Se o Jango não tivesse sido deposto, o Brasil não estaria hoje nas condições em que está.²⁶¹

A fala do próprio cineasta elucida ainda mais as suas opções estéticas ao produzir *Jango*. Tendo vivenciado o Golpe de 1964 na condição de um jovem oriundo da classe média, Sílvio Tendler assumiu uma postura crítica não só em relação ao Golpe, mas também em relação à Ditadura. Sendo assim, é muito compreensível o fato de o diretor ter realizado um filme que mostra João Goulart como uma espécie de herói, justamente por ser o polo oposto do Golpe e da Ditadura. Ao dirigir e lançar um filme sobre João Goulart em meados dos anos 1980, uma época que o país não só passava pelo processo da abertura política, mas vivenciava uma grave crise social e econômica, Sílvio Tendler fez de Goulart em seu filme o símbolo da “justiça social” tão desejada por muitos brasileiros naquele momento

Como se vê, os cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler tinham objetivos bem distintos ao produzirem os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, respectivamente. Enquanto o primeiro filme narra os acontecimentos usando e abusando do potencial “demolidor” do humor e da ironia para criticar a figura de Jânio Quadros, o segundo se vale de uma narrativa séria, fundada na emoção, para conferir a João Goulart o papel de um “herói” da recente História Brasileira. Algo que chama a atenção são os pontos em comum entre a interpretação histórica presente nos filmes e aquela que pode ser encontrada na bibliografia especializada. O tipo de crítica que *Jânio a 24 Quadros* faz a respeito do seu personagem principal – mostrado no filme como alguém descontrolado, imprevisível, louco e autoritário – é similar ao tipo de crítica a Jânio Quadros que é encontrada não só em livros voltados para um público formado por historiadores profissionais, mas também em livros didáticos, como demonstramos no Capítulo 1 deste trabalho. Por sua vez, o tipo de interpretação presente em *Jango*, segundo a qual João Goulart era um político bem-intencionado e que, por tentar fazer mudanças na estrutura social e econômica do país por meio das “reformas de base”, acabou sendo vítima de um Golpe de Estado que instalou no

²⁶¹ TENDLER, Sílvio. Entrevista. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 17 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/silvio-tendler>>. Acesso em: 12 out. 2015.

Brasil uma violenta Ditadura, também encontra ecos na historiografia e em livros didáticos analisados no capítulo anterior.

Vale lembrar que, como dissemos no Capítulo 1, muitas podem ser as visões sobre Jânio Quadros e João Goulart, sejam elas positivas ou negativas. Contudo, o fato de os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* marcarem firmemente uma posição a respeito dos personagens em questão é, do nosso ponto de vista, um dos principais aspectos que marcam uma “escritura fílmica da História”. O cineasta que se dedica a elaborar uma narrativa sobre um determinado período da História Política de seu país, assim como o historiador, não está em posição de neutralidade, pois a sua subjetividade não pode simplesmente ser apagada. Por mais que o filme documentário apresente imagens de arquivo e depoimentos de pessoas que vivenciaram os fatos narrados na obra, o resultado final é sempre fruto do olhar particular de quem produziu o filme.

Com base na bibliografia analisada no Capítulo 1, bibliografia essa que trata dos mesmos temas que aparecem nas imagens de *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, acreditamos que, do ponto de vista do conteúdo, os filmes não trazem muitas novidades a respeito dos personagens históricos Jânio Quadros e João Goulart e nem sobre o Golpe de 1964 e a Ditadura. Todavia, como demonstraremos nos próximos capítulos deste trabalho, os dois filmes apresentam-se como instigantes objetos de estudo na medida em que as opções estéticas feitas pelos cineastas são um bom exemplo de como a “escritura fílmica da História” pode narrar os fatos históricos valendo-se do uso da comédia e da tragédia. No Capítulo 3, abordaremos esta questão ao tratarmos de como os filmes constroem imagens muito específicas dos “personagens” Jânio Quadros e João Goulart. Já no Capítulo 4, o foco de nossa análise será nos modos como os filmes falam de temas mais amplos atinentes à recente História Política Brasileira, construindo interpretações históricas por meio da comédia e da tragédia. Esperamos com isso aprofundar na reflexão sobre como uma forma de “escrita da História” – neste caso, “escritura fílmica da História” – pode ser construída a partir de estratégias narrativas específicas que fazem do ato de escrever a História uma atividade que não só exige um trabalho de pesquisa junto aos documentos históricos, mas que também tem seus aspectos essencialmente estéticos.

CAPÍTULO III

A REPRESENTAÇÃO DO LÍDER
POLÍTICO NOS FILMES *JÂNIO A 24*
QUADROS E *JANGO*: ENTRE O ELOGIO
E A CRÍTICA

Quando se assiste aos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, algo que chama atenção é a importância dada pelos filmes aos personagens históricos Jânio Quadros e João Goulart. Ainda que os dois documentários abordem o processo histórico mais amplo, o fato é que os dois filmes dedicam uma significativa parte de seu tempo para analisar o perfil de cada um dos líderes políticos. No capítulo anterior, tivemos a oportunidade de refletir sobre as relações entre Cinema e História, sobretudo no que diz respeito ao gênero do Documentário e à questão da “escritura fílmica da História”. Tendo em vista os apontamentos feitos nas páginas anteriores, partimos da ideia de que os filmes documentários, embora sejam marcados por um notável “efeito de verdade”, não mostram a realidade histórica de maneira direta, transparente, mas sim uma versão específica dos fatos.

Se retomarmos as considerações que fizemos no Capítulo 1 deste trabalho, temos que muitas são as possibilidades de se retratar personagens como Jânio Quadros e João Goulart, personagens que, por suas trajetórias, suscitam as mais variadas interpretações. Quadros e Goulart podem ser tanto elogiados quanto criticados, a depender do posicionamento político-ideológico de quem se aventura a escrever sobre os dois. Todavia, cabe lembrar que, na bibliografia analisada no Capítulo 1, identificamos uma tendência a se mostrar Jânio Quadros de maneira negativa e João Goulart de maneira positiva,²⁶² tendência essa que também é perceptível nos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*. Ademais, os dois filmes fazem a crítica e o elogio de seus protagonistas repetindo os mesmos argumentos que podem ser encontrados na bibliografia sobre os dois personagens históricos. Os documentários a serem analisados aqui, portanto, apresentam as mesmas imagens “recorrentes” quando se fala de Jânio Quadros e de João Goulart.

Se quisermos nos valer das contribuições dadas por Michel Foucault para a compreensão do campo dos discursos, podemos dizer que *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* fazem, cada um, um “comentário” a respeito de Jânio Quadros e João Goulart. Na perspectiva de Michel Foucault, o conceito de “comentário” está relacionado justamente às formas pelas quais, em uma determinada sociedade, os discursos são selecionados, controlados e organizados, de modo que aquilo que se diz já foi dito anteriormente. O “comentário”, portanto, articula-se sempre a uma espécie de “já-dito”, a um “texto

²⁶² Novamente, isso não significa dizer que só existem hoje narrativas que criticam Jânio Quadros e que elogiam João Goulart. Os dois personagens continuam sendo objeto de discussões em determinados círculos intelectuais e sociais. Contudo, achamos importante enfatizar que a imagem negativa de Quadros e a imagem positiva de Goulart são muito recorrentes, tanto nos livros acadêmicos quanto em livros didáticos, por exemplo.

primeiro”. Ao repetir algo que já foi dito, o comentário contribui para reforçar as noções daquilo que é “*dizível*” em uma sociedade. O fato de *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* tecerem “comentários” sobre Jânio Quadros e João Goulart utilizando-se dos mesmos argumentos que já foram usados por outros sujeitos para criticar ou elogiar os referidos líderes políticos é, portanto, um bom exemplo de como um “comentário” retoma sempre o “já-dito” sobre um certo assunto.²⁶³ Retomando os apontamentos de Michel de Certeau – um leitor de Foucault, diga-se de passagem –, podemos dizer que, ao tratarem de personagens históricos “reais”, sobre os quais muito já foi dito e escrito, os cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tandler, assim como um historiador profissional, receberam cada “nome próprio” (“Jânio Quadros” e “João Goulart”) já “preenchido” por certos predicados.²⁶⁴

Assim, para a análise de *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, o que interessa não é somente “o quê” os filmes falam sobre Quadros e Goulart, mas “como” eles falam, uma vez que os filmes não apresentam muitas novidades em termos de “conteúdo”, mas chamam a atenção pela “forma” como apresentam tal conteúdo acerca dos dois líderes políticos em questão. O nosso interesse por analisar como os filmes apresentam os seus personagens principais justifica-se pelo fato de que a reflexão sobre como um narrador se posiciona a respeito de um determinado personagem histórico é necessária para que se vislumbre de maneira mais clara a presença da subjetividade de quem escreve uma determinada história. A análise de como Jânio Quadros e João Goulart são retratados nos filmes também é útil porque nos permitirá ver, de maneira mais prática, como os interesses envolvidos na produção dos filmes interferem na elaboração de cada narrativa. No Capítulo 2, ressaltamos que a produção de *Jânio a 24 Quadros* foi marcada pelo desejo do cineasta Luís Alberto Pereira de tratar da recente História Política Brasileira por meio do deboche e do humor, enquanto Sílvio Tandler realizou *Jango* com o claro objetivo de criticar a Ditadura então existente no Brasil e de fazer uma defesa da justiça social.

Nesta perspectiva, o presente capítulo tratará em detalhes sobre como os filmes retratam os seus personagens principais. O nosso objetivo é verificar como os cineastas

²⁶³ Sobre o conceito de “comentário” em Foucault, ver: FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996, p. 24-26.

²⁶⁴ Rever: CERTEAU, Michel de. A operação historiográfica. In: _____. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 102.

assumem uma posição política ao elaborarem certas imagens dos personagens históricos Jânio Quadros e João Goulart.

3.1 – AS AÇÕES DOS PERSONAGENS SOB O JULGAMENTO DE QUEM NARRA

Quando se narra uma série de ações humanas desencadeadas no interior de um determinado intervalo de tempo, uma das tarefas de qualquer narrador é apresentar as motivações de cada personagem da história. Todavia, essa não é uma tarefa simples. Como bem lembrou Paul Ricoeur, narrar as ações realizadas por um determinado personagem envolve um julgamento de ordem moral a respeito dessas ações. Vejamos como o autor desenvolve tal raciocínio:

Em função das normas imanentes a uma cultura, as ações podem ser estimadas ou apreciadas, isto é, julgadas segundo uma escala de preferência moral. Recebem assim um *valor* relativo, que leva a dizer que determinada ação *vale mais* que outra. Esses graus de valor, atribuídos inicialmente às ações, podem ser estendidos aos próprios agentes, que são considerados como bons, maus, melhores ou piores. Encontramos assim, pelo viés da antropologia cultural, algumas das pressuposições “éticas” da *Poética* de Aristóteles, [...]. A *Poética* não supõe apenas “agentes”, mas caracteres dotados de qualidades éticas que os tornam nobres ou vis. Se a tragédia pode representá-los “melhores” e a comédia “piores” que os homens atuais é porque a compreensão prática que os autores compartilham com seu auditório comporta necessariamente uma avaliação dos caracteres e de sua ação em termos de bem e de mal. Não existe ação que não suscite, por menos que seja, aprovação ou reprovação, em função de uma hierarquia de valores que tem como pólos a bondade e a maldade.²⁶⁵

Aquele que analisa as ações de outra pessoa e elabora uma narrativa a respeito delas não está, portanto, em uma posição de neutralidade. Sempre se fala a partir de um determinado lugar, de uma determinada cultura. Todos nós temos certas noções a respeito do que é certo e do que é errado. Nesta perspectiva, quando narramos os fatos da vida de alguém, não é de se estranhar que acabemos classificando certas ações humanas como boas ou más, por mais que muitos digam que o historiador deva buscar a imparcialidade em seu trabalho.

Não ignoramos que seja comum o fato de muitos historiadores de ofício gostarem de lembrar a lição dada por Marc Bloch na sua **Apologia da História**, segundo a qual o

²⁶⁵ RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**: a intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner. Revisão da tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Introdução de Hélio Salles Gentil. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 103-104. v. 1.

historiador deve “compreender” os fatos e não “julgar” as ações humanas ocorridas no passado.²⁶⁶ Em resumo, temos aqui o velho problema da busca da imparcialidade na escrita da História. Bloch estabeleceu uma crítica ao hábito de julgar como boas ou más certas ações de personagens históricos, pois, para ele o adequado seria que o historiador de ofício controlasse as suas paixões. Hoje, passados tantos anos da escrita desse livro, as palavras de Bloch ainda são reproduzidas em muitas salas de aula de cursos de graduação em História, embora atualmente a maioria dos historiadores saiba (como, no fundo, o próprio Bloch também sabia) que, apesar de todas as estratégias narrativas adotadas para transmitir uma sensação de que o historiador foi imparcial na escrita do seu texto, tal imparcialidade nunca existe de maneira plena na escrita da História.

É neste aspecto que, em nossa avaliação, são importantes os apontamentos feitos por Paul Ricoeur a respeito de como o narrador julga as ações dos personagens. Inserido em um contexto específico, o narrador pode avaliar do ponto de vista moral as ações dos personagens de sua narrativa como boas ou más. A perspicácia de Paul Ricoeur não está apenas em observar esse importante aspecto da relação entre narrador e personagens, mas principalmente no fato de que ele nos mostra que é possível identificar o tipo de julgamento moral que o narrador fez de seus personagens a partir dos elementos estéticos da narrativa. Não é por acaso que Ricoeur retoma a **Poética** de Aristóteles para lembrar que os gêneros da tragédia e da comédia são capazes de produzir diferentes efeitos na representação das ações humanas. Como a tragédia tende a representar os homens “melhores” e a comédia tende a representá-los “piores” do que os “homens atuais”, a própria opção estética de narrar uma história sob uma ou outra forma já é um indício de como o narrador julgou – como boas ou más – as ações dos personagens ali presentes.

Mas embora para alguns isso possa parecer uma tarefa simples, julgar as ações dos personagens nem sempre é algo fácil. Afinal, a própria história de vida de uma pessoa geralmente é algo bastante complexo, e que dificilmente pode ser reduzido a uma dicotomia simplista entre boas e más ações. Narrar a vida de alguém é um enorme desafio, aliás, como o pesquisador François Dosse fez questão de salientar no título de uma de suas obras: **O Desafio Biográfico**. François Dosse observa que escrever uma biografia de um determinado personagem é um exercício que mistura fato e ficção:

²⁶⁶ Cf. BLOCH, Marc. **Apologia da História**, ou, O ofício de historiador. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001, p. 125-128.

Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador. Essa tensão não é, decerto, exclusiva da biografia, pois a encontramos no historiador empenhado em fazer história, mas é guindada ao paroxismo no gênero biográfico, que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional.²⁶⁷

Ao longo de suas vidas, as pessoas costumam deixar vestígios da sua passagem pelo mundo. É com base nesses vestígios – os documentos – que o biógrafo deverá trabalhar para, de alguma maneira, reproduzir esse “vivido real passado” do qual Dosse fala. Porém, sempre costumam haver lacunas nos documentos. Por mais bem documentada que seja a vida de uma pessoa, nunca é possível que todas as suas ações e seus pensamentos tenham sido devidamente registrados. Ao biógrafo, portanto, cabe fazer uso também da imaginação para preencher tais lacunas e elaborar a biografia de um determinado personagem. É por estar no ponto de encontro entre fato e ficção que o gênero biográfico “depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional”.

No caso de biografias escritas por historiadores, François Dosse observa que vários podem ser os objetivos com a produção desse tipo de narrativa. O historiador pode querer desconstruir uma lenda (de uma figura histórica, por exemplo), compreender melhor uma época a partir da história de vida de um indivíduo, enaltecer certo personagem histórico etc. O objetivo almejado por quem escreve a biografia, portanto, depende da relação entre o biógrafo e o biografado, já que, como vimos, o narrador costuma julgar moralmente as ações do personagem a partir do contexto em que escreve a história. Há, dessa maneira, um aspecto importante no gênero da biografia que é a questão ideológica. O biógrafo pode enaltecer ou criticar o biografado dependendo de como é o posicionamento político do biógrafo em relação à vida do biografado. François Dosse chega a falar do “historiador militante”, ou seja, aquele que, por pertencer ao mesmo grupo ou partido político do biografado, só faz elogiar as ações do mesmo.²⁶⁸

As ações de um personagem, portanto, não são boas ou más em si mesmas, mas podem ser representadas como boas ou más dependendo dos objetivos e do posicionamento político-ideológico daquele que escreve a história. Narrar a história de vida de alguém como

²⁶⁷ DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. 2. ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2015, p. 55.

²⁶⁸ Cf. *Ibid.*, p. 100-103.

uma tragédia ou como uma comédia não é apenas uma escolha estética, mas também político-ideológica, situada no tempo e no espaço. O próprio François Dosse faz questão de lembrar que as mesmas ações de um personagem podem ser avaliadas de maneiras diferentes ao longo do tempo, dependendo do foco que se dará na narrativa, se nas ações boas ou nas ações más: um rei que é lembrado, na memória coletiva, de maneira positiva em uma época, pode passar a ser lembrado de maneira negativa em outra, por exemplo.²⁶⁹ Os biógrafos possuem o desafio de levar em consideração como certos personagens históricos são lembrados no senso comum. Escrever sobre a história de vida de alguém não é algo simples, e muitas são as variáveis a serem consideradas nos cálculos do biógrafo. Posto isso, temos que uma biografia não nos fala apenas sobre a “vida” de alguém, mas também sobre como a “maneira de viver” dessa pessoa foi avaliada pelo biógrafo.²⁷⁰

No caso dos personagens históricos, uma questão que normalmente se coloca diz respeito ao peso das ações individuais desse personagem no desenrolar do processo histórico mais amplo. Nesse ponto específico, François Dosse faz algumas considerações importantes sobre um campo muito particular do gênero biográfico que é o da vida dos chamados “heróis”. De acordo com Dosse, seja nas biografias dos imperadores que foram escritas na Antiguidade por Plutarco e Suetônio, no campo da hagiografia – a vida dos santos – ou nas biografias dos heróis militares e dos chamados “grandes homens”, a figura do “herói” costuma ser muito presente. O “herói” geralmente aparece como alguém que teve uma vida exemplar, capaz de servir de modelo de comportamento para outras gerações, alguém que corajosamente cumpriu com um destino pré-determinado e de quem as ações são tidas como as mais determinantes para o processo histórico mais amplo – suas ações encarnam valores tidos como positivos –, alguém, enfim, que foi capaz de deixar uma grande obra, um legado.²⁷¹ Como se vê, representar um personagem histórico como um “herói” envolve um julgamento das ações desse personagem por parte de quem narra a história.

Todavia, a questão em torno da presença de “heróis” na História – essa, com “H” maiúsculo, que diz respeito tanto ao conjunto de fatos que realmente ocorreram com os homens ao longo do tempo, quanto às narrativas produzidas a respeito desses fatos, narrativas essas que, em conjunto, dão forma a uma área do conhecimento humano – é um

²⁶⁹ Cf. DOSSE, François. **O Desafio Biográfico**: escrever uma vida. 2. ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2015, p. 103-114.

²⁷⁰ Cf., *Ibid.*, p. 123.

²⁷¹ Cf. *Ibid.*, p. 123-183.

tema que merece uma atenção especial e a ele nos dedicaremos no subitem a seguir. Esperamos, com isso, mostrar aos poucos como são elaboradas as representações dos personagens históricos para, em seguida, finalmente nos debruçarmos sobre os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*.

3.2 – A QUESTÃO EM TORNO DOS “HERÓIS” DA HISTÓRIA

No que concerne ao tema dos “heróis” da História, permanecem instigantes os versos escritos por Bertolt Brecht no poema intitulado *Perguntas de um trabalhador que lê*, os quais dizem o seguinte:

Quem construiu Tebas, a cidade de sete portas?
 Nos livros estão nomes de reis; os reis carregaram pedras?
 E Babilônia, tantas vezes destruída, quem a reconstruía sempre?
 Em que casas da dourada Lima viviam aqueles que a edificaram?
 No dia em que a Muralha da China ficou pronta,
 para onde foram os pedreiros?
 A grande Roma está cheia de arcos-do-triunfo: quem os erigiu?
 Quem eram aqueles que foram vencidos pelos césares?
 Bizâncio, tão famosa, tinha somente palácios para seus moradores?
 Na legendária Atlântida, quando o mar a engoliu,
 os afogados continuaram a dar ordens a seus escravos.

O jovem Alexandre conquistou a Índia.
 Sozinho?
 César ocupou a Gália.
 Não estava com ele nem mesmo um cozinheiro?
 Felipe da Espanha chorou quando sua frota naufragou.
 Foi o único a chorar?
 Frederico Segundo venceu a guerra dos sete anos.
 Quem partilhou da vitória?

A cada página uma vitória.
 Quem preparava os banquetes comemorativos?
 A cada dez anos um grande homem.
 Quem pagava as despesas?
 Tantas informações.
 Tantas questões.²⁷²

Esse poema nos remete a uma questão sobre a qual os historiadores muito se debruçaram ao longo do tempo: afinal, quem faz a História? Essa não é uma pergunta sem importância. Aliás, o próprio fato de indagar-se sobre isso já parte de uma ideia que só

²⁷² BRECHT, Bertolt. Perguntas de um trabalhador que lê. In: _____. *Poemas*. Tradução de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 167.

ganhou contornos mais amplos com o advento da época moderna, a saber, a noção de que a História é algo que pode “ser feito” pelos homens, mediante as suas ações.

Mas nem sempre se teve a consciência de que são os homens que fazem a História? Certamente, desde Heródoto e Tucídides, muitos carregaram a convicção de que os acontecimentos históricos envolviam e eram protagonizados por homens, mas a ação humana era pensada dentro de certos limites. Ao investigar a trajetória do “topos” *História Magistra Vitae* – ou seja, a ideia de que a História é a mestra da vida –, Reinhart Koselleck demonstrou que, durante muito tempo, muitos eram os que acreditavam que as mais variadas histórias particulares oriundas do passado seriam capazes de fornecer os “exemplos” para que os homens do presente soubessem como agir. O conhecimento histórico teria assim uma finalidade pedagógica. Conhecer o passado humano daria ao homem do tempo presente as noções do que seriam boas e más condutas. No fundo, havia aqui uma certa noção de História como um movimento circular, onde de tempos em tempos certas situações se repetiriam. Por isso, conhecer o passado era importante para saber como agir no presente e também no futuro. Os homens agiam, mas essas ações não geravam nada de efetivamente novo, justamente porque se acreditava que os acontecimentos se repetiriam.²⁷³

Ainda de acordo com Koselleck, foi especialmente a partir da época moderna, sobretudo em decorrência dos acontecimentos relacionados à Revolução Francesa, que uma importante mudança ocorreu no entendimento das pessoas sobre a História. Tal transformação fica visível quando se observa o novo sentido atribuído à palavra “revolução”. Se em sua origem, como foi bem lembrado por um erudito francês chamado Haréau, o termo remetia ao movimento circular dos corpos celestes e dava a ideia de repetição e de retorno ao ponto de partida, após o processo iniciado na França a partir de 1789, o termo “revolução” passou a ser compreendido como um movimento irresistível e capaz de produzir algo efetivamente “novo”. A Revolução Francesa foi um desafio à compreensão dos homens de sua época porque ela foi percebida como algo completamente diferente de tudo o que já havia acontecido antes na História. Naquele final do século XVIII, a sensação era a de que o passado não fornecia nenhum exemplo realmente eficaz para orientar os homens daquele tempo dentro do cenário aberto pelo processo revolucionário francês. Com o advento da modernidade, os modelos vindos do passado deixaram de ser percebidos como exemplos

²⁷³ Cf. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2011, p. 41-60.

realmente úteis, o futuro tornou-se algo cada vez mais incerto porque as ações humanas passaram a ser entendidas como capazes de transformar a História e produzir algo novo. A Revolução Francesa foi marcante porque ela deu aos homens da época moderna a sensação da aceleração do tempo, aceleração essa pela qual as próprias ações humanas poderiam ser as responsáveis, aliás, uma noção que ficou bastante explícita quando Robespierre procurou conchamar os franceses a “apressarem” a revolução.²⁷⁴

Assim, a ideia de que os homens fazem a História ganhou uma nova dimensão a partir da modernidade. Mas afinal, de quais homens se está falando? Desse ponto de vista, o poema de Brecht lança-nos uma provocação interessante quanto a essa questão. De fato, durante vários séculos, a História, enquanto um conjunto de narrativas de acontecimentos ocorridos no passado, privilegiou as ações dos “grandes personagens”, dos “heróis” de cada país. Sob a ideia da História como “mestra da vida”, desde a Antiguidade até a época moderna, diversos historiadores manifestaram uma grande preocupação em fazer lembrar certos acontecimentos do passado. Tidas como “memoráveis”, as ações de certos personagens eram narradas para que não fossem esquecidas e pudessem servir de exemplo para os homens das épocas futuras. Assim, torna-se compreensível o fato de a historiografia ter valorizado ao longo de tantos séculos sobretudo a História Política das guerras, dos governantes e dos chefes militares. Em tal perspectiva, apenas alguns homens é que faziam a História. É exatamente contra essa concepção de História que Brecht se coloca por meio do poema *Perguntas de um trabalhador que lê*. O que o dramaturgo e poeta alemão buscou fazer foi deixar mais claro que, se os “grandes homens” fazem a História, eles certamente não a fazem sozinhos, ou seja, há que se pensar também na presença e na atuação das “pessoas comuns” – aqueles que “vêm de baixo” –, na História.

Brecht não esteve sozinho nesse esforço de romper com a noção de que apenas alguns homens “especiais” é que fazem a História. No próprio campo da historiografia, diversos foram os autores e as correntes historiográficas que buscaram escrever uma História que não ficasse restrita à figura dos “grandes homens” da História Política. Na primeira metade do século XX, por exemplo, tivemos o advento da chamada Escola dos *Annales*, da qual dois expoentes foram os historiadores Marc Bloch e Lucien Febvre. Os *Annales* criticaram não só o caráter narrativo da História Política, mas também as biografias dos

²⁷⁴ Cf. KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2011, p. 61-77.

“grandes homens”. Essa corrente historiográfica voltou-se para uma perspectiva de trabalho mais interdisciplinar, em diálogo com áreas como a Sociologia, a Geografia, a Economia e a Ciência Política, valendo-se dos mais variados tipos de “documentos históricos” – para além dos documentos escritos produzidos pelos Estados – no intuito de explorar temas como as estruturas políticas e sociais, a economia, as crenças, as mentalidades etc.²⁷⁵ Outra corrente historiográfica importante foi a chamada História Social Inglesa, que trouxe para o primeiro plano temas como a História do movimento operário, os costumes, os modos de vida das “pessoas comuns” e os movimentos sociais, dentro de uma perspectiva de trabalho que se valeu de um forte diálogo com o marxismo.²⁷⁶ Por sua vez, a chamada Micro-História italiana, expressiu uma espécie de desilusão com as grandes narrativas, optando por uma abordagem focada em personagens e eventos situados em áreas pequenas e com um recorte temporal bem específico.²⁷⁷

E, no entanto, em que pesem as constantes reformulações nos aspectos teórico-metodológicos ocorridas na historiografia ao longo das últimas décadas, permanece ao menos no senso comum e na memória coletiva a noção de que existem os grandes “heróis” da História. Vale lembrar que a cultura histórica de uma dada sociedade não é formada tendo apenas em vista o que os historiadores escrevem. No caso das sociedades contemporâneas, por exemplo, como bem observou Robert A. Rosenstone em **A história nos filmes, os filmes na história**, há que se considerar o papel exercido pelas produções audiovisuais (o cinema, a televisão) na produção e circulação do conhecimento histórico.²⁷⁸ Especialmente por meio de dramas comerciais como aqueles geralmente produzidos em Hollywood, o cinema muitas

²⁷⁵ Para mais informações, ver: BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia**: a Escola dos Annales (1929-1989). Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Ed. UNESP, 1991; _____. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

²⁷⁶ Para mais detalhes, ver: HOBBSAWM, Eric J. **Sobre História**: ensaios. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2006; THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 1998; _____. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. 6. ed. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Paz e Terra, 2011. 3 v; _____. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Textos organizados por Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2012; WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

²⁷⁷ Um dos trabalhos mais conhecidos dentro da Micro-História italiana é a obra **O Queijo e os Vermes**, de Carlo Ginzburg. Nela, o autor aborda o caso do moleiro Mennochio que, ao reapropriar-se da literatura oficial da Igreja, elaborou uma original visão de mundo. O estudo de Carlo Ginzburg é de extremo valor dentro da História Cultural, uma vez que elucida os processos de resignificação e produção de sentidos. Ver: GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

²⁷⁸ Cf. ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 18.

vezes apresenta histórias ambientadas no passado e que são protagonizadas por personagens que costumam executar ações com altas doses de heroísmo. De acordo com Rosenstone, o próprio fato de que a câmera cinematográfica escolhe alguns personagens por meio dos quais certa história será contada já faz com que esses personagens sejam transformados em indivíduos importantes.²⁷⁹ Como a sétima arte é um dos pilares da cultura de massas, dramas comerciais como os filmes hollywoodianos acabam mostrando para grandes plateias ao redor do mundo que a História é feita por indivíduos que agem de maneira heroica. Dito de outra forma, apesar de todo o esforço empreendido por muitos historiadores ao longo das últimas décadas no sentido de desconstruir a noção de que existem “heróis” na História, é muito difícil dizer se isso tem muitos efeitos imediatos junto ao grande público, pois as pessoas continuam a ter contato com narrativas que se organizam em torno da ideia de “heróis”.

Mas o que seria um “herói” no campo da História? Sem sombra de dúvidas, esse é um tema bastante complexo e muitos seriam os autores que poderíamos trazer aqui para debater essa questão. Todavia, tendo em vista os limites do presente trabalho, gostaríamos de lembrar algumas considerações de Hegel sobre o assunto. Georg Wilhelm Friedrich Hegel é um autor interessante para pensarmos o tema do herói na História. Em **A Razão na História**,²⁸⁰ Hegel aborda em um primeiro momento os distintos modos de historiografia, nomeados por ele como a “História primitiva”, a “História reflexiva” e a “História Universal Filosófica”. O primeiro tipo é, de acordo com o autor, aquela historiografia produzida por homens como Heródoto e Tucídides, na qual o historiador narra acontecimentos que ele próprio viu, vivenciou ou ouviu falar, tendo em tal atividade a preocupação de que esses acontecimentos não sejam esquecidos. Na “História primitiva”, o historiador compartilha de uma cultura comum com os personagens (os governantes, os líderes) dos eventos ali narrados. Quanto à “História reflexiva”, Hegel esclarece que ela pode se apresentar das mais distintas formas, mas que um aspecto marcante é que nela o historiador analisa épocas muito antigas (que ele não vivenciou) e, portanto, ele não compartilha do mesmo “espírito” dos personagens das ações narradas. A “História reflexiva” pode tentar ensinar algo aos homens do tempo presente por meio de exemplos oriundos do passado, pode também analisar criticamente as outras narrativas históricas já produzidas sobre certo assunto e, ainda, pode dedicar-se a um tema específico (História da Arte, História do Direito etc.). Por fim, a

²⁷⁹ Cf. ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 76.

²⁸⁰ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na História**: introdução à Filosofia da História Universal. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1995.

“História Universal Filosófica” é definida por Hegel como aquela que procura analisar o papel desempenhado por aquilo que ele chama de “Espírito” no desenrolar da História.

Hegel tem a convicção de que a História Universal transcorre de maneira racional, ou seja, para ele é a razão que governa o mundo, é o Espírito – ou a Ideia – que dirige os acontecimentos ao longo do tempo.²⁸¹ Partindo de tal pressuposto, Hegel argumenta que são os “grandes homens” que guiam o povo ao longo da História, de acordo com o “Espírito Universal”. Em outras palavras, as ações dos “grandes homens” vão ao encontro daquilo que já está determinado pela razão na História. Para Hegel, “os indivíduos não impedem que aconteça o que tem de acontecer”. Em tal perspectiva, a série dos atos de um personagem histórico é que define tal personagem, ou seja, há que se avaliar se os atos de um homem vão ao encontro ou não da realização do Espírito na História.²⁸² Pois segundo o ponto de vista de Hegel, há como que um sentido universal na História a ser realizado que está determinado pelo Espírito, e as ações dos “grandes homens”, mesmo quando buscam a realização da vontade individual, sempre “[...] contêm o substancial, a vontade do Espírito universal”.²⁸³ Os heróis, segundo a perspectiva hegeliana, são aqueles indivíduos que foram capazes de apreender o Universal e o converteram em um fim individual, eles não estão preocupados simplesmente com o seu presente imediato, mas projetam as suas ações para o futuro.²⁸⁴

A grandeza de um indivíduo, portanto, só se revela plenamente após os acontecimentos e quando se conhece as consequências de suas ações. O herói pode até morrer, mas a História o justificará. Com base nisso, Hegel afirma que os “indivíduos histórico-universais” não necessariamente alcançam a felicidade no plano individual/privado, pois eles podem cair – ou ser derrubados quando despertam a inveja dos outros homens. O aspecto “heroico” de um indivíduo pode ser identificado, portanto, quando suas ações extrapolam o âmbito dos interesses individuais e alcançam a esfera pública. É nesse sentido que deve ser entendida a afirmação de Hegel que diz: “Para o criado de quarto não há heróis, só os há para o mundo, para a realidade efectiva, para a história”.²⁸⁵

²⁸¹ Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na História**: introdução à Filosofia da História Universal. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1995, p. 24-31.

²⁸² Ibid., p. 57-62.

²⁸³ Ibid., p. 80.

²⁸⁴ Cf. Ibid., p. 86.

²⁸⁵ Ibid., p. 89-91.

No século XIX, um outro autor que também se dedicou ao tema do herói na História foi Thomas Carlyle. Em **Os Heróis**,²⁸⁶ Carlyle adota um tom parecido com o de Hegel quando diz que a “história dos homens superiores que actuaram à superfície da terra” é a própria “História Universal”, e tais “homens superiores” são verdadeiros “condutores de homens”, “modeladores”, “forjadores” e “criadores”.²⁸⁷ Por suas ações, tais “homens superiores” são admirados pelos outros homens, e a própria sociedade “funda-se no culto dos heróis”,²⁸⁸ de acordo com Carlyle. Partindo de tais ideias, não é de se estranhar que Carlyle aborde o tema do herói enquanto “divindade” em um capítulo inteiro dedicado à figura do deus Odin na mitologia escandinava, bem como o tema do herói enquanto “profeta”, tema esse desenvolvido no capítulo dedicado à figura de Maomé, fundador do islamismo.

Carlyle defende a ideia de que o progresso científico na contemporaneidade tornou cada vez mais difícil para que um homem real – de carne e osso – pudesse ser tido pelos demais como uma divindade ou mesmo como um profeta, o que acontecia com mais facilidade nos “tempos remotos”. Assim, Carlyle define o “homem superior” como sendo aquele que, antes de qualquer outra coisa, é capaz de “desenvolver todos os seus dons”.²⁸⁹ É por isso que Carlyle dedica muitas páginas de seu trabalho à reflexão sobre outros tipos de herói que são mais comuns na modernidade, a saber, o herói como poeta (tema abordado no capítulo sobre Dante e Shakespeare), o herói como “sacerdote” (tema tratado no capítulo sobre Lutero e John Knox), o herói como “homem de letras” (tema desenvolvido no capítulo sobre Samuel Johnson, Rousseau e Robert Burns) e, por fim, o herói como “rei” (último capítulo do livro e que aborda as figuras de Cromwell e Napoleão Bonaparte).

A variedade de personagens históricos analisados por Carlyle em seu livro nos permite pensar em quão heterogêneo pode ser o grupo de homens tidos como “superiores” e que podem vir a ser classificados como “heróis” da História. Sejam “intelectuais” ou “homens de ação”, os heróis são compreendidos por Thomas Carlyle como uma categoria especial de indivíduos que se destacam da multidão por serem capazes de fazer o que a maioria das outras pessoas talvez não consiga. Nos casos de Samuel Johnson e Robert Burns,

²⁸⁶ A obra foi originalmente escrita em 1840 com o título **On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History**.

²⁸⁷ CARLYLE, Thomas. **Os Heróis**. 2. ed. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 2002, p. 15.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 79.

por exemplo, Carlyle elogia a capacidade desses homens de se manterem íntegros e resistirem aos vícios que facilmente recairiam sobre as “pessoas comuns”. Isso porque os heróis são capazes de suportar as adversidades de ordem financeira, social e material, como Johnson e Burns, que tiveram uma vida bastante difícil de acordo com Carlyle.

É por acreditar na existência de tal categoria especial de homens que Carlyle afirma que o governo da sociedade não deve ser exercido por qualquer um. O autor argumenta que o homem que demonstra ter intelecto (desde os tempos da escola primária, por exemplo) possui grande potencial para ser um bom governante.²⁹⁰ O “rei” é, antes de tudo, o “homem capaz”, o resumo de “todas as formas de heroísmo”, ele comanda os demais homens e diz a cada um o que deve ser feito.²⁹¹ Carlyle sugere ainda que tal “homem capaz” deve ser buscado, encontrado e colocado no poder:

Descobri no vosso país o homem verdadeiramente capaz; elevai-o ao lugar supremo, e respeitai-o lealmente: tereis um governo perfeito para o vosso país; nem urnas eleitorais, nem eloquência parlamentar, nem votações, nem assembleias constituintes, nem qualquer outro mecanismo político serão capazes de melhorar o governo num ponto sequer. [...] O homem mais capaz; isto significa também o homem de coração mais sincero, o homem mais justo, o homem mais nobre: o que ele nos disser que façamos deve ser precisamente, necessariamente o que de mais sábio, de mais pertinente que, não importa onde e não importa como, nos poderia ser ensinado; – o que, de todas as maneiras, com recta e leal gratidão, e sem a mínima dúvida, nos convirá fazer! [...] Nenhum pedreiro constrói um muro *perfeitamente* vertical, matematicamente isso não é possível; um certo grau de verticalidade lhe basta, e ele, como bom pedreiro, interessado em concluir a sua tarefa, deixa a coisa assim. No entanto, se se afastar demasiado da vertical, e sobretudo, se atirar para longe o nível e o fio de prumo, se for colocando pedra sobre pedra, sem prestar atenção à directriz, pela ordem que lhe vão chegando às mãos, tal pedreiro, ao que me parece, vai por mau caminho! *Esqueceu-se*, quer dizer, esqueceu-se de si próprio; mas a lei da gravidade essa é que nunca se esquece de actuar sobre ele, quando menos o esperar, o pedreiro sucumbirá nas ruínas, em consequência da derrocada do muro! Tal é a história de todas as rebeliões, Revoluções Francesas, explosões sociais nos tempos antigos ou modernos. Deixar subir à cabeça dos negócios públicos o homem demasiado incapaz, ignóbil, não nobre, não valoroso, enfatuado. Esquecer que há uma regra, ou uma lei, para colocar o homem capaz à cabeça, na chefia da governação. A pedra tem de ser colocada sobre a pedra como pode e deve ser. O incapaz que simula a capacidade, numa palavra, o *charlatão*, tem que se ajustar com outro charlatão, em todos os processos de administração das coisas humanas; – as quais, por conseguinte, ficam inadministradas, fermentando em imensuráveis massas de falência, de indigência e de miséria; no exterior, e também no interior ou domínio espiritual, milhões de miseráveis

²⁹⁰ Cf. CARLYLE, Thomas. **Os Heróis**. 2. ed. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 2002, p. 157-158.

²⁹¹ Cf. *Ibid.*, p. 181.

estendem as mãos para o alimento que lhes é devido, e que não aparece. A ‘lei da gravidade’ actua; as leis da natureza são assim; nenhuma delas se esquece de agir. Os milhões de miseráveis explodem na forma de Sansculottismo, ou em qualquer outra forma de demência colectiva: – as pedras e os pedreiros jazem por terra, num caos fatal!²⁹²

A metáfora do pedreiro e do muro é bastante clara dentro da argumentação desenvolvida por Carlyle. O bom pedreiro constrói o muro e esse permanece em pé. Já o mau pedreiro pode até erguer o muro, mas esse acaba desabando. Segundo Carlyle, deve-se buscar um bom governante da mesma forma que se busca um bom pedreiro, pois se um mau governante for colocado no poder, as consequências podem ser desastrosas para toda a sociedade. A real capacidade para governar não é algo que possa ser disfarçado ou fingido, pois a verdade sobre a capacidade ou não de um governante para exercer o poder acaba, mais cedo ou mais tarde, vindo à tona.

Autores como Hegel e Carlyle, cada um à sua maneira, pareciam acreditar plenamente na existência de uma categoria especial de homens – os heróis – responsáveis por fazer a História acontecer de fato. Tais personagens seriam superiores à grande maioria das pessoas, seja por sua inteligência, por sua capacidade de apreensão do sentido da História, pelo seu poder de liderança, por sua fibra moral etc. Quando se acredita na existência de heróis na História, certamente há uma convicção de que a História é algo que pode ser feito e transformado pelos homens, todavia, ao lado de tal convicção há uma outra, segundo a qual os homens não interferem na História da mesma maneira e nem com a mesma intensidade. Há como que uma noção de que certas ações humanas são mais importantes e decisivas do que as outras no desenrolar do processo histórico. Mas seria assim mesmo? O peso das ações dos heróis seria mesmo tão grande?

Em meados do século XX, tais questionamentos seriam o objeto das reflexões de um outro autor que se debruçaria sobre o tema do herói na História. Estamos nos referindo ao trabalho de Sidney Hook intitulado **O Herói na História**, originalmente publicado em 1943. Naquela época, Hook vinha de um intenso diálogo com o marxismo²⁹³ e redigiu um livro que, se por um lado afirmava a existência de heróis na História, por outro procurava

²⁹² CARLYLE, Thomas. **Os Heróis**. 2. ed. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 2002, p. 182-183.

²⁹³ Para mais detalhes a respeito da trajetória intelectual de Sidney Hook, ver: MENDONÇA, Ricardo Fabrino; REIS, Luísa de Albuquerque Viana. Pragmatismo, marxismo e democracia: a negligenciada contribuição de Sidney Hook. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 17, p. 247-275, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n17/0103-3352-rbcpol-17-00247.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

questionar certas crenças em torno de tais personagens históricos. O autor inicia as suas reflexões falando da existência de um “interesse” pelos heróis nos mais diversos períodos da História. Assim, o primeiro desafio de Hook é tentar explicar tal interesse das pessoas pelos heróis. De acordo com o autor, uma primeira explicação está na “indispensabilidade da liderança” em qualquer vida social, ou seja, as sociedades precisam de um líder, e Hook procura sustentar o seu argumento lembrando que as sociedades organizadas costumam ter sempre um governante.²⁹⁴

Ademais, o autor recorda que

Há uma tendência natural para associar o líder aos resultados obtidos sob sua liderança, mesmo quando esses êxitos, bons ou maus, obtiveram-se a despeito de sua liderança e não por causa dela. [...] Um Hoover será responsabilizado por uma depressão cujas sementes foram plantadas muito antes de seu advento.²⁹⁵

Assim, independente do real peso das ações individuais de um certo sujeito para o desenrolar da História, o fato é que a figura do herói povoa o imaginário das pessoas. No exemplo citado pelo autor, para muitas pessoas não importa qual foi a verdadeira responsabilidade do presidente norte-americano Herbert Hoover na eclosão da Crise de 1929 e na posterior depressão econômica, o que interessa é que ele era o governante dos Estados Unidos à época e a sua posição o torna responsável pelos problemas econômicos do período. Assim são as coisas tal como aparecem no senso comum, e é contra tal raciocínio – que pode até ser descrito como “simplista” – que Sidney Hook escreve o seu livro.

O interesse pelos heróis também pode ser explicado, segundo Hook, pelo fato de que, quando mais jovens, nós costumamos aprender na escola que a História é protagonizada pelos “grandes personagens”. A educação escolar, portanto, contribui para a manutenção do culto aos heróis.²⁹⁶ Ademais, conforme bem lembrado pelo autor, é relativamente recente a noção de que o líder precisa de um amplo apoio das massas:

Nem Pedro, o Grande, nem Frederico II tiveram a massa a segui-los. É somente nos tempos modernos, em que as populações são alfabetizadas e um devotamento insincero à ética democrática subsiste mesmo em países

²⁹⁴ HOOK, Sidney. **O Herói na História**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1962, p. 11.

²⁹⁵ Ibid., p. 12.

²⁹⁶ Cf. Ibid., p. 15 et seq.

em que suas formas políticas são desprezadas, que o líder deve tornar-se acreditado para encarecer sua efetividade.²⁹⁷

De fato, se pensarmos em como as pessoas viviam há alguns séculos, quando os índices de alfabetização eram baixos, ainda não existiam as grandes metrópoles contemporâneas, muitas pessoas viviam isoladas e inexistiam meios de comunicação como telefone, televisão, rádio e internet, os governantes eram vistos e ouvidos com frequência por uma minoria das populações de seus países. Durante muito tempo, os governantes necessitavam basicamente do apoio de poucas pessoas que estavam mais próximas dos círculos do poder. Em que pese o fato de as massas terem entrado na História de maneira mais visível na modernidade, fato que faz com que hoje o apoio das massas seja mais importante para aqueles que exercem o poder, ainda existe no senso comum a noção de que o governante faz a História acontecer por si mesmo, com suas ações individuais, e que o poder político é exercido de um lugar distante da maioria das pessoas. Esse é um pensamento que, apesar de todas as mudanças ocorridas nos últimos anos, ainda marca a visão de mundo de muita gente.

Sidney Hook também aposta em fontes psicológicas para entender o interesse das pessoas pelos heróis. O argumento do autor é que as pessoas gostam de se sentir protegidas e seguras sob o governo de alguém, projetando nos líderes os próprios desejos e delegando aos líderes certas responsabilidades.²⁹⁸ O herói ganha, dessa maneira, muito destaque especialmente em momentos de crise:

Quem quer que nos salve é um herói, e nas conjunturas da ação política os homens estão sempre procurando alguém que os salve. Uma crise aguda nos negócios sociais e políticos – quando alguma coisa deve ser feita e feita rapidamente – naturalmente intensifica o interesse pelo herói. Independente de cor política, a esperança na solução de uma crise está sempre ligada à esperança no aparecimento de liderança forte ou esclarecida para arrostar as dificuldades e perigos. Quanto mais premente a crise, tanto mais intenso o anelo – seja uma prece silenciosa ou exortação pública – pelo homem adequado para dominá-la. Ele pode ser chamado “redentor”, “o pulso forte”, “o profeta”, “engenheiro social”, “discípulo amado”, “o revolucionador científico”, dependendo do vocabulário do credo ou do partido. Os programas são importantes, mas são passíveis de esquecimento durante os períodos de tensão elevada, quando a necessidade ou o perigo é tão palpável que bate à porta de todos. Além disso, os programas são apenas declarações de propósitos e compromissos. Como afirmação, eles permanecem no limbo do possível até que sejam

²⁹⁷ HOOK, Sidney. **O Herói na História**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1962, p. 17.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 24 et seq.

realizados, e para isso requer-se uma liderança competente. Como promessas, podem ser traídas ou quebradas, dependendo de quem as faça e de quem as cumpra.²⁹⁹

Mas se no senso comum os heróis são necessários, notadamente nas épocas de crise, Sidney Hook procura problematizar tal concepção:

A ascensão do capitalismo, a revolução industrial, a marcha dos bárbaros do Leste, a Renascença – nada disso, por certo, teria sido possível sem os atos ou exemplos de indivíduos. Mas quaisquer que sejam os indivíduos particularmente relacionados com esses movimentos, não há nenhuma prova de que tenham eles sido indispensáveis, no sentido de que sem eles esses movimentos não tivessem ido avante.³⁰⁰

Aqui temos o tom geral da obra **O Herói na História**. Para Sidney Hook, não se trata evidentemente de negar que a História é feita pelas ações humanas e que os homens são capazes de interferir nos acontecimentos. Mas a ação humana – e mesmo as ações dos chamados “heróis” – não tem poderes ilimitados, pois sempre existem as limitações impostas pelas condições dadas em um certo momento histórico. Se determinada ação de um sujeito contribuiu para que algum fato histórico ocorresse, isso não significa que tal fato só aconteceu por causa daquele sujeito específico. Se uma ação foi efetiva historicamente falando, ou seja, se ela gerou os efeitos desejados pelo agente, tal fato deve ser compreendido à luz das condições históricas do momento em que tal ação foi realizada, pois em um outro contexto a mesma ação poderia não gerar os efeitos desejados.

Entendido esse ponto importante das reflexões de Hook sobre o papel dos heróis na História, fica mais fácil compreender os comentários feitos pelo autor em relação à obra **A Influência dos Monarcas** (1913), de Frederick Adams Woods. Woods havia tentado demonstrar a sua tese segundo a qual os monarcas eram capazes de influenciar as condições históricas. Mais do que isso, Woods afirmava também que os monarcas seriam biologicamente superiores à média dos homens e o sucesso ou o fracasso de um monarca estaria relacionado basicamente à personalidade de tal indivíduo. Sidney Hook critica o trabalho de Woods porque esse desconsiderou o papel desempenhado pelas condições históricas das épocas em que viveram os monarcas, condições essas que não dependem das vontades de um único sujeito. Ainda é preciso pensar, com base nas reflexões de Sidney

²⁹⁹ HOOK, Sidney. **O Herói na História**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1962, p. 18.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 22.

Hook, que a própria classificação dos monarcas em “fortes”, “fracos” e “mediócras” – tal como feita por Frederick Adams Woods – envolve necessariamente um julgamento de ordem moral, pois um mesmo monarca pode ser avaliado positiva ou negativamente dependendo de quem o avalia.³⁰¹

A partir disso, Sidney Hook afirma que cada época possui as suas “necessidades sociais” (que podem ser metafísicas, ideais, culturais, políticas, econômicas) próprias. O herói pode ser entendido, portanto, como alguém capaz de entender tais necessidades e de agir para satisfazê-las. Mas é aqui que surge a grande questão: até que ponto o herói é de fato necessário para que as “necessidades sociais” de uma época sejam satisfeitas? Hook apresenta então uma instigante reflexão sobre essa questão, dialogando com autores como Hegel, Herbert Spencer, Engels, Georgi Plekhanov e outros, no intuito de pensar como as ações individuais e as condições históricas – que não dependem dos indivíduos – interagem no sentido de fazer o processo histórico se desenrolar em uma direção ou em outra.

Hook estabelece uma distinção entre o que seria o “herói da ação histórica” (Napoleão Bonaparte, por exemplo) e o “herói do pensamento” (Aristóteles, por exemplo), deixando transparecer uma certa preferência pelo primeiro tipo, ao afirmar que os heróis do pensamento nem sempre são capazes de exercer alguma influência real nos acontecimentos históricos do seu tempo.³⁰² Pois, para Sidney Hook,

O herói, na História, é um indivíduo a que podemos com justiça atribuir influência preponderante na determinação de um desfecho ou acontecimento cujas consequências teriam sido profundamente diferentes se ele não agisse. Objeta-se, às vezes, que não há acordo universal quanto à “importância” de um desfecho, acontecimento ou consequências. Alguns indivíduos declaram que não é “importante” para eles que a Índia permaneça livre ou não, que a guerra seja perdida ou ganha, ou que a condição futura do mundo seja uma forma democrática ou fascista. Tudo isso é indiferente ao problema. Não importa o que se considere importante, o problema é inevitável. Teria aquilo que se considera importante ocorrido de qualquer modo, não importando que indivíduos figurassem nos acontecimentos? Ou é sempre verdade dizer que um indivíduo foi o principal responsável pela ocorrência ou não-ocorrência daquele desfecho ou acontecimento importante?³⁰³

³⁰¹ Cf. HOOK, Sidney. **O Herói na História**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1962, p. 42-49.

³⁰² Cf. *Ibid.*, p. 128-129.

³⁰³ *Ibid.*, p. 130.

Reconhecer a importância das ações de um sujeito específico para o desenrolar dos acontecimentos históricos é uma coisa, mas outra bem diferente é determinar o real peso dessas ações diante de tantos outros fatores que certamente interferem no processo. Trata-se de um problema não só “inevitável”, como disse Hook, mas também bastante complexo. E Hook tenta lidar com tal complexidade por meio de uma outra distinção, a saber, a separação entre o “herói como *homem-momento*” e o “herói como *homem-época*”.

De acordo com Sidney Hook,

O *homem-momento* é qualquer homem cujas ações tenham influenciado desenvolvimentos subsequentes numa direção completamente diferente daquela que teria sido seguida se essas ações não tivessem sido perpetradas. O *homem-época* é um *homem-momento* cujas ações são consequência de extraordinária capacidade de inteligência, vontade e caráter, em vez de acidentes de posição. Essa distinção tenta fazer justiça à crença geral de que um herói é grande não somente em virtude do que faz, mas em virtude do que ele é. Daqui por diante, a menos que especifiquemos o contrário, quando falarmos do herói ou do grande homem na História, estar-nos-emos referindo ao *homem-época*. O simples homem-momento desempenha um papel na História semelhante ao do pequeno holandês que tapou com o dedo o buraco dos diques e salvou a cidade. Sem querer despojar a lenda de seu encanto, podemos salientar que quase qualquer outra pessoa naquela situação poderia ter feito o mesmo. Tudo que se requeria era um menino, um dedo, e o acaso feliz daquele estar passando por ali. O acontecimento, esse mesmo, teve enorme significação para a vida da comunidade. Ele salvou a cidade, exatamente como um menino holandês, em Pearl Harbour, poderia ter salvo a esquadra se seu alarme tivesse sido atendido em tempo. Mas as qualidades requeridas para enfrentar a situação eram de uma distribuição francamente comum. Aqui, por assim dizer, tropeça-se na grandeza, exatamente como se poderia tropeçar num tesouro que resgatará uma cidade. A grandeza, entretanto, é algo que deve envolver extraordinário talento de alguma espécie, e não meramente a sorte composta de existir e estar no lugar certo num momento feliz.³⁰⁴

O *homem-momento*, portanto, interfere na História por meio de uma ação relativamente simples, uma ação que não faz dele alguém excepcional. As consequências – boas ou ruins – de suas ações são mais importantes do que as suas qualidades enquanto indivíduo. Já o *homem-época* é capaz de aumentar as chances de sucesso da alternativa que escolheu em função de suas qualidades extraordinárias. O herói como *homem-época* é capaz de marcar positivamente a História por causa de sua personalidade. Já o *homem-momento* sequer tem consciência da real natureza de suas ações e das consequências de seus atos. É,

³⁰⁴ HOOK, Sidney. **O Herói na História**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1962, p. 130-131.

portanto, o caráter do indivíduo o que diferencia o *homem-momento* do *homem-época*, e é esse último que pode ser visto como o herói na História por excelência, uma vez que o *homem-época* demonstra ter poder de intuição, sentido da oportunidade, vontade forte, inteligência prática, vontade flexível e tantas outras características que fazem dele alguém excepcional.³⁰⁵

Como se vê, Sidney Hook não nega a existência de indivíduos excepcionais na História – o herói como *homem-época* –, e ele reconhece que certas ações humanas são capazes sim de interferir fortemente no curso dos acontecimentos. Todavia, vale registrar que o esforço do autor é o de não ficar preso nem à ideia de que o futuro da humanidade já está totalmente determinado pelas condições do meio externas às vontades dos indivíduos e nem à ideia de que o homem é capaz de modificar completamente o sentido da História de maneira planejada. É por meio da interação das condições históricas – que os homens não podem controlar totalmente – com as ações humanas realizadas de maneira consciente que o processo histórico se desenvolve. Do ponto de vista de Hook, os heróis na História existem e podem ser eventualmente decisivos, eles só não são capazes de fazer tudo.

Mas o problema não se encerra na constatação da existência ou não de heróis na História, e nem na observação de quais seriam os aspectos responsáveis por fazer um indivíduo tornar-se um herói da História. Afinal, acreditar ou não na existência dos heróis envolve também uma questão de posicionamento político e ideológico. Todavia, o historiador não pode ignorar o fato de que, como dissemos anteriormente, tanto no senso comum quanto na memória coletiva é recorrente a ideia de que existem heróis na História. Não há como ignorar o fato de que, ao longo do tempo, muitos foram os textos, filmes, pinturas, fotografias e monumentos que ajudaram a construir narrativas a respeito das ações dos heróis da História. Em diversas ocasiões, certos personagens históricos foram representados como heróis, enquanto outros, em uma perspectiva diferente, foram representados como anti-heróis. Não se trata simplesmente do historiador acreditar ou não em heróis, mas sim de que há a necessidade desse profissional reconhecer que certos personagens são retratados sob contornos heroicos e/ou anti-heroicos no âmbito da cultura histórica. Assim, o historiador da cultura precisa conhecer as estratégias narrativas usadas

³⁰⁵ Cf. HOOK, Sidney. **O Herói na História**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1962, p. 132-133; 182-183.

para representar os personagens históricos e suas ações se quiser analisar as narrativas que tratam desse tipo de personagem.

Aqui, surge uma questão: como é construída a figura de um herói (ou de um anti-herói) no interior de uma narrativa? Conforme dissemos no início deste capítulo, com base nos apontamentos de Paul Ricoeur, o ato de narrar as ações de um personagem implica – em algum nível – na realização de um julgamento moral de tais ações. Assim, o modo como se realiza a caracterização de um personagem em uma narrativa não é algo neutro, mas permeado por intenções. Se o narrador julga certas ações humanas como positivas, então os personagens que executam tais ações precisam ser representados de uma maneira que o leitor também possa avaliar positivamente esses indivíduos e o que eles fazem ao longo da narrativa. Por outro lado, se o narrador julga um personagem de maneira negativa, então haverá a necessidade de que tal personagem seja retratado de modo que o leitor também possa ter uma certa aversão a ele e ao que ele faz.

No caso específico da figura do “herói”, é preciso analisar como se constrói a imagem heroica de um dado personagem. Nesse ponto, algumas considerações oriundas do campo da Literatura revelam-se particularmente úteis. O crítico e professor de Teoria Literária Flávio René Kothe possui um pequeno e instigante livro chamado **O Herói**, no qual o autor se dedica a pensar os aspectos marcantes de alguns dos heróis da literatura ocidental. Analisando os personagens de obras como *Iliada* (Homero), *Odisseia* (Homero), *Os Lusíadas* (Camões), a *Bíblia Sagrada*, *Ricardo II* (Shakespeare), *Macunaíma* (Mário de Andrade), *Dom Casmurro* (Machado de Assis), *Em busca do tempo perdido* (Proust), *Ulisses* (Joyce), *Germinal* (Zola) e outras, Flávio R. Kothe investiga as características dessas personagens e em que medida cada obra literária é capaz de estabelecer um diálogo com a realidade.³⁰⁶

Existem duas ideias básicas que orientam todo o trabalho de Kothe. A primeira delas é a convicção de que as sociedades históricas são “sociedades de classes”, ou seja, em qualquer época e em qualquer sociedade sempre existem uma classe “alta” e uma classe “baixa”. A segunda ideia é que a Literatura – mas é perfeitamente possível pensar também o Cinema, a Televisão, a Historiografia etc. – não é algo dissociado da realidade, mas, muito pelo contrário, as obras literárias estão intimamente ligadas à realidade social das épocas em que foram produzidas. É a partir disso que Kothe argumenta que a existência de distintas

³⁰⁶ KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985.

classes sociais reflete-se na Literatura, seja “no modo de ser dos personagens e enredos”, seja na “hierarquia dos gêneros e das obras”. É por isso que, de acordo com Kothe, na **Poética** de Aristóteles percebe-se uma hierarquia entre gêneros “maiores” (a epopeia e a tragédia, que tratam de aristocratas) e “menores” (como a comédia, onde há a presença de pessoas do povo).³⁰⁷

Nas narrativas, os heróis são, antes de tudo, personagens. E tendo isso em vista, o ponto de partida de Kothe é a noção de que existem diferentes tipos de protagonistas das narrativas literárias. Assim, os personagens podem ser, em princípio, “planos” – unidimensionais, com traços simples e que não passam por mudanças –, ou “esféricos” – personagens que se transformam ao longo das narrativas, até mesmo causando surpresa no leitor, embora Kothe reconheça que existem personagens muito complexos e que não se encaixam em nenhuma forma de tipologia simplista. É por isso que, em **O Herói**, Kothe divide as narrativas literárias em narrativas “triviais”, nas quais os protagonistas geralmente são unidimensionais, e as obras literárias dotadas de um maior valor artístico, já que os personagens são mais complexos e cheios de contradições dentro de si mesmos – por isso dialogando mais profundamente com a realidade histórica, que é ela mesma complexa e contraditória, de acordo com Kothe.³⁰⁸

É com essas colocações em mente que Kothe procura caracterizar os diferentes tipos de “herói” em seu estudo. O “herói épico”, por exemplo, é aquele que, na condição de membro da classe alta, passa por dificuldades e provações, onde demonstra até mesmo possuir uma série de atitudes “baixas” (ele pode matar, mentir, enganar), mas desenvolve um percurso que transcorre “pelo elevado”, ou seja, o herói épico tem a sua eventual negatividade metamorfoseada em positividade. São as “baixeiras” do herói épico que o “elevam”. Por sua vez, o “herói trágico” sofre com “a força do destino” e, mais do que isso,

³⁰⁷ KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985, p. 5-9.

³⁰⁸ Aqui fica visível o quanto o julgamento de ordem moral feito pelo narrador a respeito das ações dos personagens pode ser uma tarefa muito complicada, sobretudo quando se fala de personagens históricos. Na vida real, boa parte das ações humanas não são facilmente encaixadas em uma tipologia rígida de “boas” e “más” ações, afinal, é preciso levar em conta o contexto vivido por tal personagem e também o contexto no qual o narrador conta a história. Dessa maneira, a complexidade de determinado personagem pode ser melhor apresentada em uma narrativa se esse possuir várias camadas e passar por mudanças ao longo da história, ou seja, se ele for um personagem “esférico”. Trata-se daquele tipo de personagem que não se limita a ser apenas “bom” ou apenas “mau”, mas um pouco das duas coisas ao mesmo tempo.

é uma espécie de “bode expiatório” da sociedade, e o seu percurso é marcado pela “queda”, na qual o herói trágico readquire a sua grandeza.³⁰⁹

Ainda sobre o herói trágico, Kothe diz:

O clássico herói trágico nunca é um membro do povo ou da camada média. Dentro da filosofia de que, quanto maior a altura, maior também o tombo, ele geralmente está no topo do poder. Parece pertencer por direito natural ao plano elevado, mas aos poucos vai-se descobrindo o quanto ele está chafurdando no charco. Ele descobre a mão-de-ferro do poder, do destino, da história: descobre que o seu agir foi errado; descobre que não devia ter feito tudo o que fez; descobre que é o mais fraco na correlação de forças, embora aparente ser o mais forte, ou ainda que tenha acreditado ser o mais forte. E é lá embaixo que ele redescobre a sua grandeza, não significando isto, porém, que ele necessariamente deixe de morrer ou que venha a recuperar o poder perdido. Ele como que perde o poder terreno para conquistar um poder espiritual; ele como que se despe do agora, para, lá debaixo, resplandecer elevada sabedoria, transcendendo todos os seus juízes e algozes. À custa do próprio sangue, torna-se mensageiro do passado para o futuro, como as almas dos mortos eram evocadas, convocadas a comparecerem ao presente. O sangue trágico do presente conclama o passado para superar pela sabedoria a tragédia.³¹⁰

O clássico herói trágico, portanto, é alguém que pertence à classe alta de uma determinada sociedade. Esse personagem pode até cometer algum tipo de erro e passar por uma grande desgraça. Ele pode até mesmo morrer ao final da tragédia. Mas nada do que aconteça com ele apagará completamente a sua grandeza. Se “a epopeia é a história dos vencedores”, por sua vez, “a tragédia é a história dos vencidos”,³¹¹ mas não de quaisquer vencidos, pois esses heróis trágicos pertencem aos grupos que exercem o poder na sociedade. A sua “grandeza” está articulada à sua própria posição social.

Vale lembrar a **Poética** de Aristóteles para um melhor entendimento desse tipo de herói. Segundo Aristóteles, a comédia imita os homens piores e a tragédia melhores do que geralmente são. Ao imitar uma ação que tem um caráter elevado, a tragédia – na perspectiva aristotélica – suscita o medo e a compaixão a partir do sofrimento dos personagens, tendo por efeito a purificação, a catarse, dessas duas emoções.³¹² Na interpretação de Roberto Machado,

³⁰⁹ KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985, p. 12-13.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 26.

³¹¹ *Ibid.*, p. 28.

³¹² Cf. ARISTÓTELES. **Poética**. 8. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. [S. l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

A compaixão é a emoção sentida pelo espectador perante o personagem que cai na infelicidade; o medo é a emoção que o espectador sente em relação a que o ocorrido ao personagem possa acontecer com ele. O medo faz tremer por si próprio, a compaixão, pelo outro. E se não é simplesmente o sofrimento do outro que produz compaixão, mas o sofrimento imerecido do outro, a tragédia não deve representar nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna, nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna ou da felicidade para a infelicidade, mas o homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça e que, se cai no infortúnio, é por força de algum erro [*hamartia*] e não porque seja vil e malvado. É a *hamartia*, isto é, o fato de que o erro, a falta seja cometida por ignorância pelo personagem, que faz com que o enredo trágico suscite a compaixão do espectador.³¹³

Não por acaso, muitas vezes o “herói trágico” é alguém que pertence ao grupo dos governantes – de cujo destino depende o destino de toda a comunidade – e a estrutura da tragédia muitas vezes segue a ordem felicidade, erro e catástrofe.³¹⁴ Mesmo que cometa um erro grave, o herói trágico é geralmente visto de maneira positiva e, quando ele morre – ou é assassinado –, a sua morte é vista como uma espécie de sacrifício em nome de toda a comunidade e de um ideal maior do que ele.

Mas não só de narrativas que “elevam” os seus protagonistas é constituída a História da Literatura. Flávio Kothe também se debruça sobre obras que abordam mais detidamente o aspecto “baixo” dos homens. O gênero da sátira é interessante nesse ponto de vista, uma vez que

A sátira tende a voltar-se contra os poderosos do momento, numa espécie de vingança dos fracos. Só que ela é possível tão-somente na proporção em que estes fracos não são fracos: e isto tanto no conteúdo satirizado quanto na forma pela qual isso pode ser levado à população em geral ou a certos grupos. A sátira – cujo vilão por excelência é o governante e cujo herói é o intelectual que só detém o poder da palavra – procura mostrar o socialmente elevado como baixo, centralizando a sua atenção no alto, na elevação que de si mesmo o alto pretende, para mostrar isto como um conjunto de baixezas (como se mostra, à época da Inconfidência Mineira, no *Fanfarrão Minésio*).³¹⁵

³¹³ MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006, p. 29.

³¹⁴ Como se demonstrará em mais detalhes nas próximas páginas, o filme *Jango* (1984, direção de Silvio Tendler) apresenta justamente tais características. O restabelecimento do presidencialismo e a mobilização popular em torno das “reformas de base” funcionam na narrativa filmica como o momento de felicidade. Todavia, na obra de Tendler, o erro de João Goulart foi propor mudanças profundas na realidade brasileira que, na prática, seriam difíceis de ser implementadas. No documentário, Jango parece ter lutado contra forças que se revelaram muito mais fortes que ele. O presidente acabou sendo derrubado e a sua queda trouxe consequências negativas para toda a sociedade, que passou a viver sob uma Ditadura.

³¹⁵ KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985, p. 44.

Se na tragédia o herói normalmente é alguém que pertence à classe alta e que tem a sua “grandeza” revelada ao longo de toda a narrativa, na sátira um personagem oriundo do grupo detentor do poder tem todas as suas baixezas mostradas ao leitor. Na sátira, o governante é ridicularizado e torna-se objeto mesmo do riso. Todavia, nas narrativas que se valem do humor, não apenas os governantes podem ser risíveis. No caso do “herói picaresco”, por exemplo, tem-se que essa é uma figura que normalmente é oriunda de um extrato social baixo e que é ridicularizada e rebaixada ao longo da narrativa, embora o “pícaro” também desnude tudo aquilo que pretende ser socialmente elevado e superior.³¹⁶

É importante lembrar que o uso do humor e de uma linguagem mais cômica facilita a caracterização negativa de um determinado personagem, podendo até transformá-lo em uma espécie de anti-herói da História. Afinal, o riso pode funcionar como um interessante instrumento para a crítica. Como bem demonstrou Verena Alberti nas páginas de **O riso e o risível na história do pensamento**, há uma noção comum desde Antiguidade – que apesar de já ter sido questionada em épocas posteriores, não desapareceu completamente – de que o riso possui uma espécie de “função moral” na medida em que, quando se ri de algo ou de alguém, se está condenando aquilo que é objeto do riso. Ou seja, nós muitas vezes rimos daquilo que consideramos inferior a nós, defeituoso.³¹⁷ O riso, portanto, pode ser um recurso para se criticar algo, ou até mesmo subverter a ordem.

Rachel Soihet possui um interessante livro sobre o assunto intitulado **A subversão pelo riso**,³¹⁸ no qual ela analisa como o carnaval no Rio de Janeiro proporcionou ao longo do tempo momentos de resistência popular às mais variadas formas de opressão. Soihet demonstra como os dias de festa – marcados pela presença do riso carnavalesco – foram usados pelas pessoas mais pobres para ocupar o espaço público, enfrentar o preconceito racial, expor a cultura do samba, misturar o sagrado e o profano. No caso das músicas carnavalescas, a autora recorda as canções que faziam referência ao campo da política, nas quais umas enalteciam certos candidatos e outras criticavam tais figuras públicas, bem como os sambas que abordavam as condições de vida da população e até mesmo elogiavam a figura do “malandro”. Ao longo do livro, Soihet procura demonstrar como essa cultura popular do

³¹⁶ KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985, p. 46-51.

³¹⁷ Cf. ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1999, p. 77-78.

³¹⁸ SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

carnaval no Brasil passou de “marca de algo atrasado e pouco evoluído” para um dos nossos “símbolos nacionais”, expondo os processos de circularidade cultural que envolveram especialmente o samba.

Não há como não recordar aqui também um grande clássico sobre o riso carnavalesco: o livro **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**, de Mikhail Bakhtin. Nele, Bakhtin afirma que, enquanto as festas oficiais (da Igreja e do Estado) durante a Idade Média preservavam as hierarquias, as festas populares como o Carnaval subvertiam a ordem vigente, introduzindo as pessoas, mesmo que temporariamente, em um “reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância”. Assim, o Carnaval virava o mundo “ao avesso”. O riso carnavalesco, em tal concepção, é “festivo”, “do povo”, “geral” (pois todos riem), ele é ambivalente, pois se por um lado é alegre, por outro é burlador e sarcástico. Segundo Bakhtin, o poder do Estado e da Igreja na Idade Média costumava se apresentar de maneira “séria” e vinha associado a violências, interdições, restrições, gerando medo nas pessoas. Em tal contexto, o riso carnavalesco possibilitava vencer esse medo, nos dias de festa a praça pública se impregnava de uma liberdade que quebrava as regras de etiqueta da “cultura oficial” do Estado e da Igreja”.³¹⁹

O riso carnavalesco, portanto, tem um caráter subversivo. O próprio Bakhtin demonstra que, na obra de Rabelais – autor que bebeu das fontes da cultura cômica popular –, há cenas de batalhas, brigas, golpes, ridicularizações e destronamentos ao estilo da festa popular e do carnaval. Todavia, há uma importante observação a ser feita, pois, aqui “[...] a destruição e o destronamento estão associados ao renascimento e a renovação, a morte do antigo está ligada ao nascimento do novo”.³²⁰ Nas cenas da obra de Rabelais, o riso não é meramente depreciativo, ele é também regenerador. Isso fica visível no caso dos “destronamentos”, pois quando algo ou alguém até então considerado importante ou sagrado é “destronado”, ele é arrancado de seu lugar de prestígio e trazido para baixo, profanado, ridicularizado, de modo que algo novo possa surgir.

O caráter subversivo e a função de crítica à ordem vigente que marcam o riso também podem ser vistos quando se pensa a própria História brasileira. Em seu livro **Raízes do Riso**, Elias Thomé Saliba fala da “representação cômica do nacional” que existe no Brasil desde os tempos do Império. De acordo com Saliba, foi a partir do advento do regime

³¹⁹ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987.

³²⁰ Cf. *Ibid.*, p. 171-189.

republicano no Brasil que esse tipo de representação ganhou novas dimensões, sobretudo em decorrência do desenvolvimento tecnológico no campo da imprensa. Multiplicaram-se o número de jornais e revistas ilustradas, produtos agora mais baratos e publicados em tiragens maiores. Na transição do Império para a República, os conflitos políticos foram representados de maneira cômica pela imprensa, especialmente por meio de charges e caricaturas. Até D. Pedro II e sua família foram transformados em objeto de riso por parte dos humoristas. Naquele tempo, um humor mais ácido – até mesmo degradante – era comum nas representações de adversários políticos.³²¹

Nesse sentido, podemos dizer que, se por um lado narrativas trágicas em geral favorecem a construção de uma imagem positiva de certos personagens – os “heróis trágicos” – o humor e uma linguagem mais cômica, por outro lado, tendem a elaborar imagens mais negativas dos personagens, justamente porque o riso possui uma função de crítica. Mas se um personagem pode ser enaltecido quando transformado no protagonista de uma tragédia ou ridicularizado quando aparece como o protagonista de uma sátira, Flávio René Kothe nos lembra que as escolhas feitas por um autor ao elaborar certa imagem de um personagem, salientando os seus traços positivos ou negativos, normalmente estão associadas à postura ideológica de quem escreve a história. Nas palavras de Kothe,

Ao que parece, a qualidade positiva ou negativa de um gesto depende mais da perspectiva em que ele é iluminado do que de qualquer valor “em si”. Não há “fatos”, apenas versões. Mas há também a lógica da história. Da perspectiva dos vencidos, é mais pelos defeitos e pelas qualidades negativas que as carreiras ascendentes são feitas: à custa de cotovelações, mentiras, espertezas, gestos calculados, ações sem escrúpulos, safadezas etc. Tais atos podem, por sua vez, ser apresentados como atitudes certeiras, necessidades do momento, astúcia, previsões inteligentes, ações consequentes, fins justificadores dos meios etc.³²²

Dito de outra forma, se um personagem será mostrado como um herói ou um anti-herói, isso não dependerá apenas dos atos em si desse indivíduo, mas também do modo como o narrador escolheu para narrar a história desse personagem. A lição de Kothe aqui é que não se deve olhar apenas para as características do personagem, mas também é preciso analisar a forma da narrativa por meio da qual a história desse personagem é contada, pois a

³²¹ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002, p. 37-65.

³²² KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985, p. 38.

forma da narrativa, muitas vezes, pode determinar que tipo de herói (ou anti-herói) certo personagem será.

O trabalho de Kothe é instigante na medida em que nos faz pensar nas muitas formas possíveis de se contar a história de um personagem, tratando-o como um herói ou mesmo como um anti-herói, ressaltando as suas características positivas ou negativas. Como dissemos, **O Herói** é um livro voltado basicamente para as narrativas produzidas no âmbito da Literatura e, a partir disso, cabe a nós – historiadores de ofício – nos perguntarmos: E no caso dos personagens históricos, como fica a questão da representação dos heróis e dos anti-heróis? Afinal, ao longo da História, homens e mulheres agiram e executaram as mais variadas ações, sendo que os historiadores – e também outras pessoas – investigam todos esses acontecimentos passados para produzir narrativas que abordem tais ações humanas ao longo do tempo. De maneira mais direta, podemos dizer que as narrativas históricas também possuem os seus personagens e, tendo em vista o posicionamento ideológico do narrador, tais personagens históricos também podem ser tratados como heróis ou anti-heróis conforme o caso.

Vimos anteriormente, com base em autores como Hegel, Carlyle e Sidney Hook, que as ações de certos indivíduos – os governantes, por exemplo – foram ao longo do tempo muitas vezes consideradas como importantes para toda uma coletividade e tidas como essenciais para que o processo histórico se desenrolasse de uma maneira e não de outra. Acreditar ou não na existência de tais “heróis da História” depende, evidentemente, de uma postura política/ideológica e cabe lembrar que, nas últimas décadas, a própria historiografia profissional teceu uma série de críticas às narrativas históricas que valorizam apenas as ações dos heróis. Não se trata aqui de dizer o que seria o perfeitamente correto a fazer entre as opções de valorizar certas ações individuais na História ou de desprezar completamente a participação dos ditos “heróis”.

O fato é que, seja no âmbito da historiografia acadêmica seja no âmbito da Literatura – mas poderíamos pensar também o Cinema, a Pintura, o Teatro e as demais manifestações artísticas –, muitas narrativas baseadas nas ações de heróis ou de anti-heróis já foram e continuam sendo produzidas. Por vezes, tais narrativas circulam na sociedade e contribuem para que determinados personagens e fatos históricos sejam lembrados de uma maneira e não de outra. O historiador de ofício, portanto, não pode simplesmente ignorar a existência de tais narrativas. Não é o caso simplesmente de dizer se elas são corretas ou não, mas de avaliar como os heróis e os anti-heróis têm sido representados em algumas produções

culturais que dão destaque às ações de indivíduos específicos na História. O exame de narrativas desse tipo é um exercício interessante na medida em que nos auxilia na compreensão de como se forma e se transforma ao longo do tempo a própria cultura histórica de uma determinada sociedade.

Mais uma vez tendo em vista os apontamentos de Hegel, Carlyle e Sidney Hook, temos que os líderes políticos – os governantes – são frequentemente tratados como “heróis” da História, e tidos como os principais responsáveis para que certos fatos aconteçam. Quando narrativas sobre tais governantes são produzidas, o que costuma ocorrer é que uma determinada imagem de tais governantes é produzida e dada a ver a todo um público leitor/espectador. E tal imagem poderá ser positiva ou negativa, conforme o caso, dependendo de quais ações do personagem são valorizadas e dos interesses de quem elabora a narrativa – ou, se preferirmos os termos de François Dosse, autor citado no início do presente capítulo, tudo dependerá de como é a relação entre biógrafo e biografado.

Todavia, é preciso lembrar que os governantes têm se mostrado em várias épocas muito preocupados com a imagem de si mesmos que é divulgada à população. Em **Testemunha Ocular**, Peter Burke demonstrou, entre outras coisas, que em diferentes contextos históricos foram produzidas as mais variadas imagens (pinturas, fotografias etc.) que ambicionavam realizar uma propaganda de chefes políticos. Assim, uma questão que muitas vezes foi colocada era: como o governante deve aparecer para que se construa uma boa imagem pública dele? Não raramente, foram usadas as metáforas do governante como um bom piloto, um bom timoneiro e um bom cavaleiro, enfim, alguém capaz de conduzir a sociedade.³²³

Porque se há algo que pode ser observado em diferentes épocas, e em diferentes sociedades, é a crença de que são necessárias certas habilidades para que um governante exerça o poder de maneira adequada. É natural que existam diferenças, pois uma tribo indígena e a população de um país capitalista contemporâneo podem ter distintas noções do que seria um “governante ideal”, por exemplo. Contudo, quando se pensa especialmente nas ditas sociedades ocidentais, temos que o tema do “controle de si” e do “controle dos outros” é muito presente dentro do pensamento político.

³²³ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica de Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: EDUSC, 2004, p. 73-75.

Em **Da palavra ao gesto**, Claudine Haroche explorou os modos como o pensamento social abordou o papel desempenhado pelos (bons) costumes, pelas (boas) maneiras, pela civilidade, pelas regras de etiqueta, pela polidez e pelo controle de si (o controle dos próprios impulsos) no bom desenvolvimento da vida em sociedade. Assim, por meio de um diálogo com autores como Norbert Elias, Max Weber, Michel Foucault e Michael Walzer, a autora analisou a relação entre o “governo de si” e o “governo dos outros”. De acordo com Haroche, desde a Antiguidade até meados do século XVIII, com destaque para o período de predomínio das monarquias absolutistas europeias, estabeleceu-se a noção no Ocidente de que, para governar os outros (seja no âmbito familiar ou no âmbito do Estado), é preciso antes saber governar a si mesmo. Assim, o chefe de família ou o governante deve ser capaz de controlar os próprios impulsos, apresentando gestos contidos e moderados, agindo sempre com polidez e civilidade nos mais variados espaços. Analisando especialmente a sociedade de corte, a autora demonstrou que naquele contexto os reis tinham que ter palavras, roupas, gestos e comportamentos “adequados” à sua posição, de modo a fazer o seu poder “aparecer” da maneira correta para a população. Dessa maneira, os reis que apresentassem uma postura e um comportamento adequados ganhavam mais facilmente o respeito de seus súditos. Até o jeito dos monarcas caminharem (erectos, sem rigidez etc.) era observado e relacionado ao “controle de si”.³²⁴

Posto isso, podemos pensar que as narrativas a respeito de um determinado governante precisam dialogar com o conjunto mais amplo de noções acerca do que seria um líder político ideal. Se a narrativa caracterizar tal personagem histórico como alguém capaz de ter uma visão do futuro, que se preocupa mais com a coletividade do que com a vida pessoal, que controla os próprios impulsos em nome do bem comum, que tem inteligência para tomar as decisões certas nos momentos certos, que é sincero em suas palavras e ações, que tem a capacidade de liderar toda a sua comunidade, que eventualmente pode se sacrificar em nome de algo maior etc., a imagem do herói terá sido elaborada. Por outro lado, se a narrativa caracterizar tal personagem como alguém “baixo”, que não tem sinceridade em suas palavras e ações, que é traiçoeiro, que pensa apenas em si mesmo e não na sociedade como um todo, que prefere sacrificar os outros do que a si mesmo, que é incapaz de controlar os próprios impulsos, que age sem pensar ou com falta de inteligência, tomando sempre as decisões erradas e provocando consequências desastrosas, que não tem talento para liderar a

³²⁴ HAROCHE, Claudine. **Da palavra ao gesto**. Tradução de Ana Montoia e Jacy Seixas. Campinas: Papirus, 1998.

comunidade etc., então será a imagem de um anti-herói – ou até mesmo de um vilão – que terá sido elaborada. Tudo dependerá de quais serão as ações escolhidas para aparecerem com destaque na narrativa e dos interesses do responsável por escrever tal história, afinal, narrar as ações de um certo personagem implica, como já dissemos, em fazer um julgamento moral de tais ações.

3.3 – A IMAGEM NEGATIVA DE JÂNIO QUADROS E A IMAGEM POSITIVA DE JOÃO GOULART NOS FILMES *JÂNIO A 24 QUADROS* E *JANGO*

A partir do exposto nas páginas anteriores, podemos dizer que, quando as ações de um determinado personagem são narradas por alguém, o narrador inevitavelmente julga tais ações como boas ou más. A posição assumida por quem escreve a história pode ser percebida pelo modo como o narrador apresenta as ações dos personagens e elabora imagens – positivas ou negativas – desses personagens por meio de narrativas que podem ser, por exemplo, trágicas ou cômicas. No caso dos personagens históricos, as suas ações normalmente são julgadas tendo em vista os efeitos que elas produziram no processo histórico e é por isso que alguns personagens históricos podem ser retratados como “heróis” enquanto outros podem ser mostrados como “anti-heróis” da História.

Os apontamentos realizados nos dois subitens anteriores deste capítulo são importantes porque eles nos ajudam a compreender as opções estéticas feitas por Luís Alberto Pereira e por Sílvio Tendler nos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, duas obras que se esforçam por elaborar os perfis de dois líderes políticos que marcaram a recente História Brasileira: Jânio Quadros e João Goulart. Os dois filmes apresentam uma imagem negativa de Jânio Quadros e positiva de João Goulart, aproximando-se de um conteúdo que está disponível na bibliografia sobre os dois personagens. Porém, do nosso ponto de vista, os documentários apresentam tais imagens de Quadros e Goulart valendo-se da comédia – no caso de *Jânio a 24 Quadros* – e da tragédia – no caso de *Jango*. Dessa maneira, embora os filmes não tragam inovações do ponto de vista do conteúdo, a análise das obras mostra que elas são capazes de nos fazer pensar em como as categorias do cômico e do trágico podem se fazer presentes quando da escrita da História – ou, para sermos mais precisos no caso do presente trabalho, quando da “escritura fílmica da História”.

A análise detalhada de como os dois personagens históricos são retratados nas duas obras cinematográficas tem também a finalidade de explorar mais profundamente um

caminho geralmente pouco trilhado por aqueles que se dedicam a pensar as relações entre Cinema e História. De fato, quando se fala em “construção de personagem”, é mais comum que esse seja um tema abordado nas análises de filmes ficcionais, afinal, são neles que se vê com mais frequência o uso de atores. Porém, tal tipo de análise não é tão comum – pelo menos não de maneira aprofundada – quando se fala em filmes documentários. Tomemos como exemplo o próprio livro **A história nos filmes, os filmes na história**, de Robert A. Rosenstone. Nele, há um capítulo inteiro dedicado ao cinema documentário, no qual o autor analisa obras como *The Spanish Civil War* (1983, minissérie de TV produzida pela Granada Television), *Morrer em Madri* (1963, de Frédéric Rossif), *The Good Fight* (1984, de Noel Buckner, Mary Dore e Sam Sills) e *El Perro Negro – Histórias da Guerra Civil Espanhola* (2005, de Peter Forgács), que são todos documentários sobre a Guerra Civil Espanhola que ocorreu entre os anos de 1936 e 1939. Embora os comentários feitos por Rosenstone a respeito de tais filmes logrem êxito em mostrar como tais produções apresentam distintas interpretações sobre o mesmo assunto, o autor foca a sua análise em aspectos como a presença da narração em *off*, a forma da edição das imagens e os depoimentos, traçando também uma comparação entre o conteúdo presente nos filmes e o conteúdo disponível na bibliografia sobre o tema, de modo a melhor identificar as escolhas e os recortes feitos pelos diretores. Porém, Rosenstone em nenhum momento faz uma análise detalhada de como os personagens foram retratados nesses documentários.³²⁵

Ora, quando se analisa filmes como *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*, percebemos que se tratam de obras que interpretam os fatos históricos a partir de uma reflexão sobre os perfis dos personagens envolvidos no processo. A forma como os documentários de Luís Alberto Pereira e de Sílvio Tendler avaliam a recente História Política Brasileira está muito ligada ao modo como os líderes políticos Jânio Quadros e João Goulart aparecem nos filmes. Aqui os dois documentários reforçam uma ideia muito comum segundo a qual as ações individuais de certos personagens históricos interferem no desenrolar dos acontecimentos. E as ações desses personagens são avaliadas pelos cineastas Pereira e Tendler como algo positivo ou negativo, a depender da relação que cada diretor possui com cada personagem, afinal, como dissemos no capítulo anterior, os objetivos de Pereira e de Tendler quando da produção dos seus respectivos filmes era bem diferentes, uma vez que Pereira buscou fazer um deboche

³²⁵ Cf. ROSENSTONE, Robert A. Documentário. In: _____. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 109-133.

com a recente História Política Brasileira, incluindo aí a figura de Jânio Quadros, enquanto Tandler buscou fazer justiça à memória do presidente João Goulart.

Logo no início de *Jânio a 24 Quadros*, enquanto se ouve *Moonlight Serenade* na trilha sonora, a tela exibe imagens de ilustrações de revistas dos anos 1950 nas quais vemos alguns rostos muito conhecidos de políticos brasileiros: além de Jânio Quadros, vemos Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e Ademar de Barros. Mas é Jânio quem ocupa o maior tempo de tela nesses minutos iniciais do filme. Em imagens filmadas em preto e branco, vemos Jânio Quadros em sua vida privada, ele pinta um quadro e brinca com os cachorros onde, provavelmente, é o quintal de sua casa. Ele está velho, tem os cabelos brancos e aparenta estar um pouco acima do peso. Não demora para o vermos sentado em um banco ao lado de um outro homem, que também tem os cabelos grisalhos, esse com um microfone na mão. Trata-se de uma entrevista (Figura 4).



Figura 4 – Jânio Quadros durante entrevista exibida no filme *Jânio a 24 Quadros*.

O diálogo é interessante, e o transcrevemos abaixo:

Entrevistador: “Doutor Jânio, com que disposição está o senhor recebendo hoje as suas sessenta primaveras, embora muitas delas não tenham sido primaveras?”.

Jânio Quadros: “Olha cá... Com a sensação de que sou um homem mais sábio e mais experiente... O que decorre do sofrimento. A vida é a grande escola. Mas em linhas gerais, à parte das frustrações que todos sentimos, sobretudo face os erros, os equívocos terríveis do nosso século... Da nossa ciência, da nossa tecnologia, das suas aplicações... Eu diria nas suas malversações... Sem embargo disso tudo... Eu... Em primeiro lugar não sinto a idade, e não sinto mesmo, por isso não a escondo. E em segundo lugar, sou ainda um homem com esperança [trecho não compreensível no áudio]”.

Entrevistador: “E nos seus projetos para o futuro, está incluída [sic] o retorno à vida pública, doutor Jânio?”.

Jânio Quadros: “Hoje, alguém me fazia uma pergunta semelhante à sua. Não tinha e não tem a vivência que temos nós dois, que crescemos e... quase envelhecemos juntos. E vou reproduzir a resposta...”³²⁶

Merece destaque o modo como Jânio se comporta durante esse diálogo inicial. Durante a sua fala, ele faz algumas pequenas pausas, coça a cabeça, coça o nariz, tenta passar um ar de seriedade. A sua resposta é construída com calma. Antes de responder mais diretamente à pergunta feita pelo entrevistador, ele menciona coisas como as “frustrações que todos sentimos”, “os equívocos terríveis do nosso século” e as “malversações” da “nossa ciência” e da “nossa tecnologia”, tudo isso em meio a pequenas amostras de sua “sabedoria”, como as ideias de que o sofrimento ensina e de que “A vida é a grande escola”. São frases prontas e de efeito, ditas certamente com o intuito de dar às suas palavras um peso que seria condizente com a importância que Jânio confere ao seu próprio discurso. O entrevistador não demora a se mostrar curioso em relação a um possível retorno de Jânio Quadros à vida pública (pelo diálogo, e sabendo do ano de nascimento do político, podemos concluir que a entrevista foi realizada no ano de 1977), e logo o questiona a respeito dos seus “projetos para o futuro”.

Nesse momento do filme, a montagem assume um papel muito importante. Assim que Jânio começa a responder a questão que lhe foi feita – ele anuncia solenemente que vai “reproduzir a resposta”, já que no mesmo dia alguém teria lhe feito a mesma pergunta que agora o entrevistador acabara de fazer –, há um repentino corte na imagem, e vemos na tela um letreiro no qual se lê “INÍCIO DA CAMPANHA”. Esse corte brusco na montagem provoca um efeito interessante, pois é como se o filme nos sugerisse, nesse momento, que talvez não valha a pena ouvir o que Jânio tem a dizer. Assim, mais urgente do que saber se ele pretende ou não voltar à vida pública, a montagem propõe que se avalie primeiro quem é a figura que está sendo entrevistada. O corte na imagem joga o espectador imediatamente “para o passado” e, após a exibição do letreiro onde está escrito “INÍCIO DA CAMPANHA”, o filme começa a apresentar a trajetória política de Jânio Quadros.

³²⁶ Trecho transcrito diretamente do filme *Jânio a 24 Quadros* [Transcrição nossa. Não Publicado]. Todos os trechos citados são retirados do referido filme, salvo quando vier indicada por referência bibliográfica específica. O mesmo se aplica aos trechos transcritos diretamente do filme *Jango*.

São imagens de arquivo em preto e branco que mostram Jânio discursando em um palanque, o público ali presente e o político em contato com o povo. Trata-se de uma breve sequência muito ao estilo “cinejornal”. A narração em *off* fica a cargo de uma voz masculina que assim resume a biografia política de Jânio: “Alguém se lembra? Em 1947, vereador. Em 1951, deputado. Em 1953, prefeito. Um ano depois, governador. A vassoura como arma”. As imagens arranhadas em preto e branco visam confirmar o que é dito pela narração. Em um momento até se vê algumas vassouras próximas a Jânio Quadros. Quanto ao texto que é lido pelo narrador, chama a atenção o esforço de – com poucas palavras – resumir a trajetória de Jânio. Em poucos segundos, o espectador é informado a respeito dos vários cargos que o político já ocupou, em um percurso que pode ser descrito como meteórico, afinal, em menos de uma década ele foi de vereador a governador. Na sequência, o trecho de um discurso de Jânio é exibido. Ele está sentado e tem à sua volta vários homens e microfones. A imprensa está ali para registrar suas palavras. Jânio diz:

Senhor Governador do Estado... Senhor Presidente da Assembleia Legislativa... Senhor Presidente da Câmara Municipal... Senhores Vereadores... Senhores representantes das demais autoridades... Minhas Senhoras e meus Senhores... Aqui estou em presença dos representantes do povo e dessa assembleia popular para tomar posse do cargo de prefeito. Compareço a esta Câmara sem malícia nem ódio... Mas firmemente disposto, com auxílio do Todo Poderoso, a contribuir com meu esforço para a recuperação moral e a dignid... [O som da voz de Jânio é aqui abafado pelos gritos da plateia, que ovaciona o político em demonstração de apoio ao conteúdo do seu discurso. Jânio faz uma longa pausa e aguarda o público fazer silêncio. Só então, ele retoma o seu discurso:] Os que têm contas a ajustar com a coletividade, aqueles que a enganam, que a exploram, que a furtam... Preparem-se para a prestação! [Novamente o público presente ovaciona Jânio Quadros, que interrompe mais uma vez o seu discurso.]

Nesse discurso de posse como prefeito da cidade de São Paulo, Jânio Quadros faz uso de várias pausas, procurando demonstrar absoluto controle de si mesmo. No início, ele está calmo, cita os destinatários de seu discurso, afirma contar com o apoio de Deus e, enfim, começa a falar de seus objetivos. Cabe destacar que há uma variação no tom de voz do político, especialmente quando esse fala da “recuperação moral” a que ele se propõe realizar na política local, bem como quando sua fala se dirige aos que “exploram a coletividade”. O “Preparem-se para a prestação!” é dito em um tom mais alto, forte, ameaçador. A reação do público às palavras de Jânio é de apoio ao que o novo prefeito de São Paulo diz. O seu discurso de moralização da política e de combate à corrupção é eficaz diante da plateia que o assiste.

Em seguida, é exibido um plano-sequência de alguns segundos no qual são vistas pessoas na rua cantando sorridentes o que parece ser uma outra versão do famoso *jingle* político “Varre, varre vassourinha”. A letra da música oficial usada na campanha política de Jânio Quadros nas eleições presidenciais de 1960 dizia: “Varre, varre vassourinha / Varre, varre a bandalheira / E o povo já está cansado / De sofrer desta maneira / Jânio Quadros esperança / Desse povo abandonado”. No plano-sequência visto em *Jânio a 24 Quadros*, as pessoas cantam uma música que, embora tenha o mesmo ritmo do *jingle* oficial, uma espécie de marchinha carnavalesca,³²⁷ possui uma letra um pouco diferente. Infelizmente, a qualidade do áudio nessa parte do filme não é muito boa e é difícil dizer com total precisão o que as pessoas realmente cantam. Contudo, pensamos que o conteúdo da letra da canção é algo como “Varre, varre vassourinha / Varre, varre a ‘ladroeira’ / Que agora chegou a hora / De eleger... [trecho não compreensível] / É Jânio Quadros [trecho não compreensível]”. Independentemente das variações no conteúdo da letra do *jingle*, o que permanece é o apoio a Jânio Quadros e à sua proposta de “varrer” a corrupção da política. Exibido logo após o discurso de Jânio quando de sua posse como prefeito, esse plano-sequência parece vir com o intuito de confirmar que o político havia logrado êxito em obter o apoio de parcela da população. Todavia, não se trata de uma questão simples, afinal, o *jingle* é cantado em ritmo de marchinha carnavalesca, o tom aqui é festivo e pouco lembra a seriedade do discurso de Jânio Quadros exibido um pouco antes (Figura 5).

³²⁷ De acordo com o pesquisador Luiz Claudio Lourenço, os *jingles* políticos normalmente são músicas de curta duração, fáceis de serem decoradas pelas pessoas e que geralmente são cantadas em ritmos bastante populares em uma determinada época, no intuito de fazer uma propaganda positiva de um determinado político. Ainda de acordo com o autor, entre 1950 e 1962, mais de 60% dos *jingles* políticos no Brasil tinham o estilo de marchas ou de sambas. Cf. LOURENÇO, Luiz Claudio. A música na política eleitoral: um pouco da história do *jingle* político no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO POLÍTICA, 4, 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Compolítica, 2011, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2011/03/Luiz-Claudio-Lourenco.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

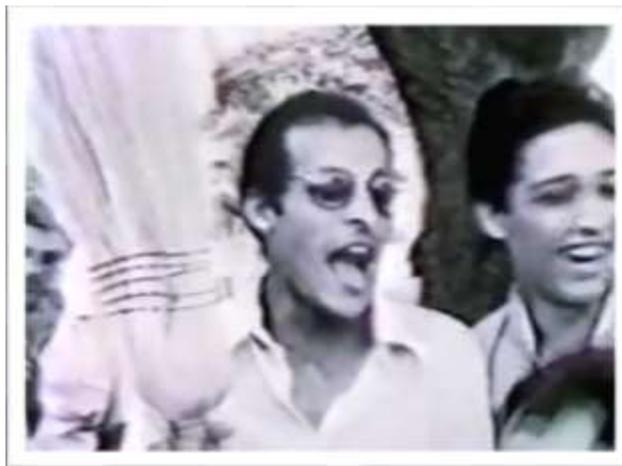


Figura 5 – Pessoas cantam um *jingle* político em apoio a Jânio Quadros no filme *Jânio a 24 Quadros*.

Na sequência, *Jânio a 24 Quadros* apresenta ao espectador uma interessante cena, que a nosso ver ajuda a definir o tom geral adotado pelo filme para falar da figura de Jânio Quadros, a saber, um tom voltado mais para o deboche e o riso. Trata-se do depoimento dado por um homem enquanto esse, talvez de uma maneira um pouco surpreendente, toma banho (Figura 6). O homem é magro e tem os cabelos e a barba volumosos. Água e sabão entram em seus olhos e em sua boca – ele até cospe em um momento. O sabonete cai e, sem cerimônia, ele se abaixa para pegá-lo. A câmera é estática e sempre filma o homem do tórax para cima. Na sua fala, ele conta que, certa vez, foi a um comício de Jânio Quadros, tendo ganhado desse último várias vassourinhas em miniatura, que mais tarde serviram como um acessório para o seu “exército” de soldadinhos de chumbo. O depoimento faz referência às estratégias de *marketing* político adotadas por Jânio Quadros. Mais uma vez, a vassoura – símbolo usado por Jânio para divulgar a sua luta contra a corrupção – aparece.



Figura 6 – Um homem dá o seu depoimento a respeito de Jânio Quadros enquanto toma banho. Cena de *Jânio a 24 Quadros*.

A opção estética adotada nessa cena de *Jânio a 24 Quadros* é a de subverter uma convenção do gênero documentário. Muitas vezes, em filmes documentários, quando temos a exibição de depoimentos na tela, a câmera é de fato estática e o entrevistado é filmado próximo da câmera, tal como vemos aqui. Porém, é preciso que nos perguntemos: quantas vezes vimos em um filme alguém dar um depoimento enquanto toma banho? Nessa perspectiva, o filme de Luís Alberto Pereira parece aqui brincar um pouco com o próprio gênero documentário. Há que se ressaltar também o tom irônico do depoimento, notadamente quando o homem diz que não sabe se Jânio Quadros parou o comício para lhe dar as vassourinhas “por demagogia” – “Eu não entendo...”, chega a dizer o homem. No lugar da seriedade tão frequente em depoimentos vistos em filmes documentários, o que temos nesta cena de *Jânio a 24 Quadros* parece mais uma brincadeira com uma convenção de muitos filmes do gênero – o depoimento.

A trajetória de vida de Jânio Quadros propriamente dita é abordada por meio de uma narrativa linear. Vemos na tela imagens do que parece ser o pantanal mato-grossense – uma área alagada, com muitas aves e uma vegetação característica. Há então um corte na montagem e vemos as imagens da área comercial de uma cidade, com carros estacionados junto às calçadas e pessoas circulando pela rua. A trilha sonora tem ao fundo uma música regional que faz referência ao Mato Grosso,³²⁸ canção essa que é acompanhada por uma

³²⁸ Infelizmente, a baixa qualidade do áudio não nos permitiu identificar qual é a música que se ouve nesta parte do filme. Esse foi, aliás, um dos grandes desafios para a análise de *Jânio a 24 Quadros* empreendida aqui. A cópia do filme que tínhamos em mãos não possuía um áudio muito bom. Em que pese esse problema, pensamos que, embora não seja possível identificar com precisão qual é a música usada na trilha sonora dessa parte do documentário, o que importa é que se trata de uma música que faz referência ao Mato

narração em *off* feita por uma voz feminina. A narração feita por Neide Duarte informa que Jânio nasceu em Campo Grande, no antigo estado do Mato Grosso, e que ele sempre esteve “ligado àquele estado”. Também é dito que a origem de Jânio gerou alguma polêmica quando das eleições para o governo de São Paulo, em 1954, pois os seus “opositores” diziam que um “mato-grossense” não poderia ser o “governador dos paulistas”. O espectador é informado, então, de uma pequena curiosidade: no lugar onde Jânio Quadros nasceu, funciona agora (no momento da produção do filme de Luís Alberto Pereira) uma casa comercial que “entre outras coisas, vende vassouras”. Mais uma vez, o símbolo usado por Jânio aparece.

Sobre a eleição para o governo de São Paulo, em 1954, a narração diz:

[...] o homem da vassoura teria seu prestígio político consolidado na eleição de 54 para o Governo do Estado de São Paulo. Percorrendo todo o interior, espalhou vassourinhas, comeu sanduíches de mortadela, fez comícios mirabolantes com sua famosa oratória, mas não apresentava nenhum plano de governo, somente “Trabalho e Honestidade”. Com esse lema, Jânio disputava a eleição. Mas Ademar de Barros era o grande candidato. Muito querido pelo povo, Ademar havia fundado o seu próprio partido, o PSP, e tinha nas mãos o controle político de todo o estado. No entanto, Ademar tinha um ponto fraco, que Jânio soube explorar na sua campanha: era a fama do político corrupto. Todo mundo falava da famosa “caixinha do Ademar” e do seu lema, “Roubo, mas faço”. A campanha estava no auge. O suicídio do presidente Getúlio Vargas viria a colocar mais lenha na fogueira. Cada candidato tentava aproveitar o impacto emocional do momento para ganhar as simpatias populares. PTB, PSD, UDN, PDC, PTN, PSP, PSB, PRP, PL, PR, PST, PRT. O Partido Comunista continuava na ilegalidade. Jânio havia sido expulso do PDC, após desentendimentos com o então vereador Franco Montoro. Apurados os votos, uma diferença de dezoito mil, sobre Ademar, fez de Jânio o governador de São Paulo.

Assim como no depoimento dado pelo homem durante o seu banho, temos nessa narração o destaque para as estratégias de *marketing* político adotadas por Jânio Quadros. Aqui o filme sugere que o sucesso eleitoral de Jânio era fruto justamente dos mecanismos de sua propaganda política. Ele não tinha “nenhum plano de governo”, mas apenas prometia combater a corrupção e trabalhar arduamente. De acordo com a narração, o próprio foco na moralização da política foi essencial para que Jânio vencesse o candidato Ademar de Barros na eleição para o governo de São Paulo. Jânio Quadros aparece aqui mais como um

Grosso, servindo assim como um “comentário musical” das imagens que se vê na tela, que mostram a cidade de Campo Grande. É importante lembrar que, quando Jânio Quadros nasceu, não havia ainda a divisão entre Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, mas sim um único estado chamado Mato Grosso.

fenômeno político baseado na propaganda. Nessa sequência, o filme apresenta uma série de imagens em preto e branco arranhadas que mostram Jânio e Ademar nas suas respectivas campanhas, rodeados pelo povo. Também vemos revistas e jornais da época noticiando os acontecimentos políticos do período. Se no depoimento do homem durante o seu banho houve uma brincadeira do diretor com uma convenção do gênero documentário, temos agora, nesse momento de *Jânio a 24 Quadros*, uma estratégia narrativa muito comum nesse gênero cinematográfico: o uso de imagens de arquivo que visam confirmar o que é dito na narração. Vê-se, portanto, que as opções estéticas feitas pelo cineasta Luís Alberto Pereira não foram homogêneas ao longo de todo o filme.

Ainda nessa sequência do filme, chama a atenção a lista de partidos políticos da época. Em um ritmo rápido, a narração cita em poucos segundos uma lista de doze siglas de partidos,³²⁹ além de mencionar o nome do Partido Comunista. É um momento de *Jânio a 24 Quadros* que, guardadas as devidas proporções, possui um tom que é próximo daquele apontado por Mikhail Bakhtin não só nas falas ouvidas nas praças públicas da Idade Média e do período do Renascimento, mas também na própria literatura de François Rabelais. Segundo Bakhtin, nas praças públicas europeias de séculos atrás era comum ouvir-se a enumeração de coisas (listava-se vários nomes de armas, por exemplo), recurso que também se fez presente na obra do escritor Rabelais (1494-1553). Bakhtin afirma que tais enumerações, feitas no sentido da hipérbole, tinham um caráter elogioso-injuriioso,³³⁰ ou seja, ao mesmo tempo em que apontavam para uma certa abundância de coisas, também rebaixava todas estas coisas, afinal, se vários similares de um objeto existem, qual é a importância e o valor reais de cada um deles? A enumeração nivelava tudo por baixo. Ora, no filme de Luís Alberto Pereira, se por um lado a grande quantidade de partidos políticos no período anterior ao Golpe de 1964 indica a variedade de opções para os eleitores, dentro de um quadro de democracia, por outro lado o valor real de cada um desses partidos parece ser diminuído em meio à quantidade de siglas partidárias existentes. Vale destacar também que, como apontado acima, a narração menciona as siglas partidárias de maneira muito

³²⁹ As siglas são as seguintes: PTB (Partido Trabalhista Brasileiro), PSD (Partido Social Democrático), UDN (União Democrática Nacional), PDC (Partido Democrata Cristão), PTN (Partido Trabalhista Nacional), PSP (Partido Social Progressista), PSB (Partido Socialista Brasileiro), PRP (Partido de Representação Popular), PL (Partido Libertador), PR (Partido Republicano), PST (Partido Social Trabalhista). Quanto à décima segunda sigla, PRT, provavelmente é uma referência ao antigo Partido Republicano Trabalhista, que em 1958 passou a se chamar Partido Rural Trabalhista.

³³⁰ Cf. BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987, p. 152 et seq.

rápida, o que até dificulta a compreensão imediata de todos os nomes citados. A opção estética aqui é pela ambiguidade, ou seja, ao mesmo tempo que a narração informa, ela também confunde o espectador, que deve estar muito atento para conseguir identificar corretamente todas as siglas de partidos políticos.

Nivelando por baixo o valor das siglas partidárias existentes naquele momento da História do Brasil, o filme se aprofunda um pouco mais na figura de Jânio Quadros. Na sequência, vemos Jânio sentado a uma mesa, vestido de terno e gravata, com os seus óculos e o seu bigode tão conhecidos. Ele tem à sua volta algumas pessoas que seguram microfones, muito provavelmente repórteres dos veículos de comunicação que procuram registrar as palavras do político. A cena é toda em preto e branco, com a imagem arranhada, e mostra o que pode ser ou a entrevista coletiva após a vitória nas eleições para o Governo de São Paulo ou a entrevista no contexto da posse como governador, ou ainda em um momento posterior.³³¹ Em um tom aparentemente calmo, Jânio diz: “Posso responder a eventuais perguntas... Apenas pediria licença aos senhores, para... retirar-me logo, porque tenho outros compromissos”. Os repórteres então começam a falar todos ao mesmo tempo, cada um fazendo a sua pergunta. O resultado no filme é de uma breve confusão, e é impossível ao espectador compreender perfeitamente quais foram as perguntas feitas pelos repórteres. *Jânio a 24 Quadros* parece sugerir aqui que aquele político talvez não tenha muito a dizer, ele próprio tendo assumido o posto de governador em um momento no qual todos os partidos foram “nivelados por baixo” pela própria narrativa do filme. Por incrível que pareça, Jânio mantém uma postura séria, demonstrando um notável controle de si mesmo. Quando os demais presentes devolvem-lhe a palavra, ele fala brevemente da visita que recebeu de Juscelino Kubitschek, então governador de Minas Gerais. A visita seria, de acordo com o político, duplamente “autorizada”: primeiro, por ser uma questão de “protocolo”, já que Juscelino era governador de outro estado da Federação e, em segundo, por conta das relações de “amizade” entre os dois. “Aí, e só aí, as razões da visita... no mais, o governador Juscelino Kubitschek falará aos senhores”, conclui Jânio.

Mas seriam as palavras de Jânio Quadros confiáveis? O político visivelmente deu sinais de que não estava interessado em ficar muito tempo com os repórteres, uma vez que

³³¹ Há um elemento que dificulta a análise do filme como um todo – e não apenas desta cena – que é o fato de que, em *Jânio a 24 Quadros*, não há legendas/letreiros que situam no tempo e no espaço todos os acontecimentos mostrados pelas imagens de arquivo. Mesmo alguns personagens da História Política nacional não são identificados por legendas no filme, o que torna o próprio exercício de análise da obra um desafio, em especial para alguém mais jovem, que não viveu a época retratada na obra.

ele tinha “outros compromissos”. A sua fala mais uma vez se caracteriza pelas longas pausas, pausas essas que, se por um lado podem demonstrar calma, também podem dar a sensação de que o político estava, na verdade, “enrolando” os seus interlocutores. A montagem de *Jânio a 24 Quadros* assume um tom marcadamente crítico em relação a Jânio nesse ponto. Logo em seguida, a tela exhibe um plano-sequência que mostra panfletos e materiais de campanha de diferentes políticos do período: Juarez Távora, Juscelino Kubitschek, João Goulart, Plínio Salgado, Ademar de Barros. Após esse breve plano-sequência, surgem mais imagens em preto e branco que mostram essas conhecidas figuras políticas da época. Nesse momento, a narração em *off* afirma o seguinte: “Em campanha para a Presidência, Juscelino buscava o apoio do novo governador de São Paulo. Mas Jânio preferiu apoiar Juarez Távora, da UDN. Concorriam também o ex-fascista Plínio Salgado e o eterno candidato Ademar de Barros”. Como se vê, a forma da edição do filme de Luís Alberto Pereira opera no sentido de desmentir a declaração dada por Jânio Quadros de que a visita de Juscelino Kubitschek teria se dado apenas por uma questão de “protocolo” e de “relações de amizade”. O “efeito de verdade” alcançado pelas imagens de arquivo combinadas à montagem e à narração em *off* leva o espectador a questionar a validade das palavras de Jânio Quadros.

Há, é verdade, um momento do filme em que a figura de Jânio aparece sob uma perspectiva um pouco mais positiva: a sequência que discute o seu desempenho como governador do estado de São Paulo. As imagens de arquivo e a narração situam essa parte da trajetória de Jânio no contexto mais amplo do desenvolvimentismo do presidente Juscelino Kubitschek. Segundo a narração em *off*:

Enquanto Juscelino, por força das indústrias automobilísticas, abria estradas e preparava o país para a era rodoviária, em São Paulo, Jânio ia ganhando fama de bom administrador. Várias obras eram planejadas e executadas. Um planejamento minucioso incluía a agricultura, a geração de energia e outros melhoramentos públicos. Apoiado no professor Carvalho Pinto, seu secretário da Fazenda, Jânio ia cada vez mais ganhando projeção política nacional. E no fim do seu governo, Jânio fez de Carvalho Pinto o novo governador de São Paulo. Passando o governo ao seu sucessor, Jânio viajou ao exterior, como sempre fazia em ocasiões estratégicas. Na volta, em Santos, uma calorosa recepção já fazia prever a possibilidade de Jânio vir a ser o novo presidente do país. Estava no fim o governo do presidente Juscelino, um governo de estabilidade política, de abertura ao capital estrangeiro, de fatos marcantes na cultura, de várias agitações populares, mas também de muita euforia.

Essas palavras ditas pela narração são acompanhadas por imagens que visam “confirmar” o que é falado pela voz em *off* de Neide Duarte. Por isso vemos na tela imagens

de obras públicas sendo executadas, o que parece ser uma usina, máquinas agrícolas, a construção de uma estrada de ferro. Jânio é mostrado como um político popular, tendo à sua volta uma multidão que o trata com bastante carinho. Seria um momento do documentário que até poderia ser descrito como favorável a Jânio Quadros, não fossem certos detalhes. É importante observar que o texto lido pela narração não afirma que Quadros “era” um bom administrador, mas sim que ele “ia ganhando fama” de bom administrador. Essa observação pode soar uma bobagem, mas admitamos que nem sempre a fama condiz com a realidade. Afinal, a narração informa que, embora muitas obras tenham sido planejadas e executadas durante o governo de Jânio no estado de São Paulo, o governador na verdade estava “Apoiado no professor Carvalho Pinto, seu secretário da Fazenda”, que parece ser um dos verdadeiros responsáveis pelo bom desempenho da administração de Quadros naquele estado, tanto que Pinto até se elegeu governador depois, com apoio de Jânio, é claro.

A narração também é muito clara ao situar o governo de Jânio Quadros em São Paulo no período em que o Brasil tinha Juscelino Kubitschek na Presidência da República, um período normalmente descrito como de desenvolvimentismo. Assim, embora numa leitura mais superficial, esse trecho da narração do filme pareça ceder um pouco aos “encantos” de Jânio Quadros, elogiando o seu governo, uma análise um pouco mais minuciosa do texto mostra que o filme preserva aqui a sua coerência, apresentando Jânio novamente de um ponto de vista crítico. A própria música usada como trilha sonora de fundo em toda essa sequência – a canção *Cachito mio* – dá a essa parte do filme um tom irônico.³³² Se Quadros teve méritos como governador, foi graças ao apoio de Carvalho Pinto e ao contexto mais amplo no qual o país estava inserido.³³³ Se Jânio ganhou projeção nacional,

³³² Embora o assunto seja o governo de Jânio Quadros em São Paulo e o contexto do desenvolvimentismo de JK, a música escolhida para compor a trilha sonora desta parte de *Jânio a 24 Quadros* soa como uma brincadeira. A letra de *Cachito mio* diz: “Pedacinho, pedacinho, pedacinho meu / Pedaco do céu que Deus me deu / Olho-te e te olho e ao fim abençoo / Abençoo a sorte por ser seu amor / Perguntam-me porque você é meu pedacinho / E eu fico muito emocionado ao responder / Porque é, da minha vida, um pedacinho / Não há mais ninguém que eu queira como a você / [...] / Pedacinho, pedacinho meu / Você é o amorzinho da mamãe (e do papai) / Pedacinho, pedacinho meu / Você é o amorzinho da mamãe (e do papai) / [...] / A seu lado eu não sei o que é tristeza / E as horas se passam sem eu perceber / Você me olha e eu perco a cabeça / E tudo que posso fazer é repetir / Pedacinho, pedacinho, pedacinho meu / Pedaco do céu que Deus me deu / Olho-te e te olho e ao fim abençoo / Abençoo a sorte por ser seu amor”. Letra original em espanhol e tradução disponíveis em: <<https://www.vagalume.com.br/nat-king-cole/cachito-mio-traducao.html>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

³³³ Ademais, se retomarmos a distinção estabelecida por Sidney Hook entre o herói como “homem-momento” e o herói como “homem-época”, nessa parte do filme *Jânio a 24 Quadros* o que temos é que o personagem principal da narrativa é retratado como um herói do primeiro tipo – um “homem-momento” –, ou seja, como alguém que, se teve sucesso como governador de São Paulo, não foi em função de suas próprias qualidades, mas sim em razão de estar apenas no lugar certo e no momento certo – no posto de governador de um dos estados brasileiros justamente durante os “anos dourados” do governo de JK na Presidência da República. Sobre a distinção entre “homem-momento” e “homem-época” dentro do pensamento de Sidney

não foi apenas por conta de suas qualidades, mas em função de vários fatores. Vale destacar também que a narração expõe uma estratégia de *marketing* político adotada por Jânio: ele sempre se afastava em certas ocasiões, indo para o exterior. Um estrategista, portanto, e em se tratando de um político, essa denominação não pode ser tida como necessariamente positiva, do ponto de vista do filme.

O tom crítico do filme em relação a Jânio Quadros continua quando o assunto é o desempenho de Jânio como presidente do Brasil. Segundo a narração:

Jânio inicia seu governo falando das graves dificuldades financeiras que encontra pela frente. Pela TV, ataca Juscelino [Kubitschek] e, de cara, passa a ser hostilizado por senadores e deputados fiéis ao ex-presidente. A guerra ao contrabando, comissões de inquérito para casos de corrupção, demissão de dez mil funcionários para aliviar os cofres públicos, desvalorização do cruzeiro em 100%, essas foram algumas das medidas do novo governo. Outras, foram mais estranhas, proibiu o lança-perfume, a briga de galo, a corrida de cavalo em dias úteis e o uso do maiô nos desfiles de miss.

É visível o constante esforço da narração em elaborar uma imagem nada positiva de Jânio Quadros. Se Juscelino aparece no filme como um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimentismo verificado no Brasil durante a segunda metade dos anos 1950, Jânio aparece como alguém incapaz de controlar os próprios impulsos no manejo do jogo político.³³⁴ A sua decisão de atacar JK pela TV é apontada como a causa de alguns atritos que ocorreriam entre Jânio e o Congresso. Quadros também aparece como alguém de quem era impossível saber o que se esperar, pois ao mesmo tempo em que adotou medidas que diziam respeito à moralização da política, ao controle dos gastos públicos e à situação econômica do país naquele momento, adotou também medidas que são descritas como “estranhas” pela narração. As medidas “estranhas” impactavam mais diretamente nos usos e costumes da população brasileira e o tom irônico da narração parece indicar que tais medidas adotadas pelo presidente eram, no fundo, coisas sem importância. Toda a sequência em que se ouve essa narração é montada com imagens de arquivo em preto e branco que

Hook, ver novamente: HOOK, Sidney. **O Herói na História**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1962, p. 130-133; 182-183.

³³⁴ Ao mostrar Jânio Quadros como um descontrolado – aliás, uma imagem do político que será repetida em outras partes do filme –, o documentário *Jânio a 24 Quadros* acaba por questionar a própria capacidade de Quadros de governar. Pois, se lembrarmos do que foi dito por Claudine Haroche em **Da palavra ao gesto**, temos que, no pensamento ocidental, ao longo do tempo houve a consolidação da ideia de que a ausência do “controle de si” – o controle sobre os próprios impulsos – incapacita alguém para o adequado exercício do “controle dos outros” – o governo sobre os outros. Cf. HAROCHE, Claudine. **Da palavra ao gesto**. Tradução de Ana Montoia e Jacy Seixas. Campinas: Papirus, 1998.

mostram Jânio Quadros em ação. A trilha sonora de fundo é composta pela canção *Diana*, de Paul Anka. A narração e a música, juntas, dão a essa sequência um aspecto irônico, e Jânio surge na tela como um político que talvez não mereça ser levado a sério.

Outro aspecto de Jânio Quadros que é abordado pelo filme de Luís Alberto Pereira é a imprevisibilidade de suas ações. Em *Jânio a 24 Quadros*, o melhor exemplo disso está na sequência que trata da renúncia de Jânio Quadros. Imagens de arquivo em preto e branco mostram militares nas ruas de Brasília na ocasião do Dia do Soldado (25 de agosto) de 1961. Jânio acompanha o desfile ao lado de oficiais. O Hino Nacional é executado por uma banda. De repente, há um corte brusco na montagem e o preto e branco é substituído por uma imagem a cores. Um pequeno rádio está sobre uma mesa. Um homem faz questão de aumentar o volume do aparelho para ouvir melhor as notícias que estão sendo divulgadas. De óculos escuros e com um canivete na mão, ele escuta a voz do *Repórter Esso* falando a respeito da renúncia do presidente Jânio Quadros. De acordo com a narração do programa de rádio, Quadros teria decidido “abandonar” a Presidência, alegando que “forças terríveis” teriam se levantado contra ele. Aparentemente, não se trata de uma narração original do programa *Repórter Esso*, pois o texto que é lido pela voz em *off* nesse momento do filme faz alusão a fatos que vão para muito além do dia em que ocorreu a renúncia do presidente Jânio Quadros. Ouve-se que ministros das três Forças Armadas tentaram mostrar a Jânio as “terríveis consequências” de seu ato, que Quadros viajou para São Paulo, que o Congresso Nacional aceitou a renúncia do presidente, que os ministros militares não aceitaram a posse do vice-presidente João Goulart – então em viagem oficial à China comunista, quando da renúncia de Jânio –, que no Rio Grande do Sul iniciou-se um movimento liderado por Leonel Brizola em favor da posse de João Goulart como presidente e que, por fim, Jânio pegou o povo mais uma vez “de surpresa”, ao decidir deixar o Brasil e ir para a Inglaterra. Toda essa sequência que é narrada pela “voz do *Reporter Esso*” é constituída de várias imagens de arquivo que mostram justamente os fatos contados pela narração. As imagens confirmam o que é dito. Nesse momento do filme, em pouco mais de dois minutos, vários fatos históricos são apresentados, sendo que todos eles aparecem como uma consequência das ações de Jânio Quadros. A velocidade na montagem indica que um quadro de desordem está se formando, e Quadros é visto como o grande responsável por isso. A opção pelo uso de uma narração ao estilo “*Repórter Esso*” ajuda a sintetizar de maneira mais rápida um conjunto considerável de acontecimentos.

Chama a atenção o fato de a figura de Jânio Quadros ser explorada com mais ênfase no filme desde o início até o momento em que a obra aborda o Golpe de 1964. A partir daí, quando *Jânio a 24 Quadros* se debruça sobre os aspectos da Ditadura Militar, a figura de Jânio desaparece quase que completamente das imagens do filme. Jânio Quadros só voltará a aparecer de maneira mais efetiva perto do final da obra, quando o contexto da abertura política (passagem dos anos 1970 para os anos 1980) passa a ser discutido. Assim, é com relativa surpresa que o espectador vê Jânio Quadros mais velho, com os cabelos brancos, gordo e dando autógrafos em exemplares do seu **Novo Dicionário Prático da Língua Portuguesa**, durante uma exposição de pinturas. Pessoas famosas e elegantes estão ali presentes, conversam, bebem, fumam, cumprimentam o velho político. Na trilha sonora, ouve-se ao fundo a canção *Perfume de Gardênia*, aparentemente na voz de Bienvenido Granda.

Há um corte brusco na montagem e vemos então uma mulher sentada ao chão, com o olhar fixo em algum ponto indeterminado e que parece estar sob efeito de bebida ou alguma outra droga. Ela diz: “A primeira vez que eu votei, eu votei em Jânio Quadros... E hoje eu tenho quarenta anos...”. Seu olhar é distante e ela fala como se estivesse em transe, sorrindo ao final. Em seguida, são exibidos breves depoimentos de pessoas que falam sobre Jânio. Um homem diz: “O Jânio Quadros é o único responsável pela situação que nós hoje estamos passando. Criou tumulto da nação. [...] Com todo o parlamento ao lado dele e saiu mentindo dizendo que havia forças ocultas, coisa que nunca houve no Brasil contra ele. O que faltou nele foi raça”. Outro diz, fazendo gesto de “não” com a cabeça: “Jânio Quadros pra mim não... pra mim eu não acho... como líder...”. Outro homem comenta do “amadurecimento fabuloso” atingido por Jânio Quadros, embora o político continuasse com os seus gestos e expressões “autênticos”.

É o perfil de Jânio Quadros que é abertamente discutido aqui. Perto do final do filme, a câmera mostra uma moça que parece estar na secretaria de uma escola. Ela é jovem e está com um grande livro aberto sobre um balcão. De repente, ela começa a ler o conteúdo de algumas páginas. Trata-se do desempenho escolar de Jânio Quadros e a moça lê as notas que foram obtidas por Jânio na escola: 2 em Aplicação, 4 em Civilidade, 4 em Português, 2 em Latim, 3 em Francês, 9 em Inglês, 6 em Geografia, 2 em Matemática e 6 em Desenho. O filme sugere que Jânio não foi um aluno muito brilhante.³³⁵ Quando questionada por quem

³³⁵ Neste ponto, o filme parece sugerir que as limitações intelectuais/acadêmicas de Jânio Quadros também eram algo que o incapacitava para o adequado exercício do posto de líder político. Não custa nada lembrar

a filma sobre quem foi Jânio da Silva Quadros, ela fica sem graça, ri timidamente e diz que não sabe. O filme sugere que Jânio Quadros, talvez devido às suas qualidades não muito positivas, não é sequer lembrado por todo mundo. *Jânio a 24 Quadros* literalmente coloca o político em um nível bem baixo.

Logo em seguida, são exibidas cenas em preto e branco do programa de TV *Pinga-Fogo*, nas quais Jânio Quadros diz defender o estabelecimento no Brasil de um “regime democrático autêntico”, definido por ele como um regime “autoritário”. Em um dado momento, quando o assunto é a sua polêmica renúncia ao cargo de presidente, Jânio se exalta e diz que a renúncia foi “o grande instante” de sua vida, tendo em vista que o Brasil é um país onde “ninguém renuncia a nada”. O debate com o apresentador do programa fica tenso e em um dado momento Jânio ouve do seu interlocutor que a “impressão” deixada foi a de que Jânio “não estava preparado para governar o Brasil”. O político responde, visivelmente irritado: “Bem, essa é uma opinião sua”. O apresentador retruca: “Não, não é só minha”. Os dois então começam a discutir, mas a montagem do filme fica confusa e vários trechos do programa são exibidos com cortes de maneira aleatória. A tensão aqui desemboca em uma confusão e o espectador não consegue compreender com clareza o que é dito pelos personagens em cena. O diálogo com um político defensor de um regime “autoritário” mostra-se impossível. Nesse ponto, o filme aborda o autoritarismo de Jânio Quadros, que aparece como algo ainda mais perigoso em função do fato de o político parecer ser alguém incapaz de controlar a si mesmo. Se no início de *Jânio a 24 Quadros* havia sido levantada a questão em torno da possibilidade de Jânio Quadros voltar às atividades políticas, o que o filme apresenta ao longo de toda a sua narrativa é uma avaliação bastante negativa a respeito do perfil de Jânio Quadros, o que torna bem explícito o posicionamento do filme contra o possível retorno de Jânio à vida pública naquele momento de produção e lançamento do documentário (início dos anos 1980). E tal posicionamento contrário à figura de Jânio Quadros é assumido por meio da ironia e do humor.³³⁶

que há no senso comum uma ideia segundo a qual o governante deve ser, antes de tudo, alguém efetivamente “capaz” (do ponto de vista da inteligência) de governar. Trata-se de uma ideia muito próxima àquela de Thomas Carlyle, segundo a qual o homem que demonstra ter intelecto possui grande potencial para ser um bom governante, ao contrário do homem que demonstra ser intelectualmente mais limitado. Ou seja, é a ideia de que o desempenho escolar de alguém pode ser um indicio de sua capacidade ou não de governar os outros. Como o filme *Jânio a 24 Quadros* faz questão de mostrar que Jânio não foi um aluno brilhante, o que o filme sugere é a falta de capacidade do político para governar. Cf. CARLYLE, Thomas. **Os Heróis**. 2. ed. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 2002, p. 157-158; 181-183.

³³⁶ As músicas usadas na trilha sonora e as cenas que mostram Jânio Quadros como alguém descontrolado ajudam a criar uma imagem do político como uma pessoa atrapalhada e risível. Ademais, cabe mencionar que, em *Jânio a 24 Quadros*, há também o uso de encenações com atores nas quais o uso do humor é uma

Se a figura de Jânio Quadros é tratada no filme de Luís Alberto Pereira sob um viés bastante negativo, o oposto acontece com a figura de João Goulart no filme *Jango*, de Silvio Tendler. Em *Jango*, quando o assunto é a renúncia de Jânio Quadros, a reação de Goulart a tal acontecimento é mostrada como um sinal de suas boas qualidades como líder político. No depoimento dado pelo jornalista Raul Ryff, é dito que Goulart estava em Cingapura quando recebeu a notícia da renúncia de Quadros. Segundo Ryff, Goulart até aceitou tomar um champanhe naquele momento, mas “não para comemorar a chegada à Presidência”, mas sim “em homenagem ao imprevisível”. O próprio jornalista, que é filmado por uma câmera estática que focaliza o seu rosto, afirma que Goulart era um sujeito “precavido” e “pé no chão”. Esse depoimento de Ryff é exibido antes mesmo dos créditos iniciais de *Jango* surgirem na tela, ou seja, é uma sequência inicial que serve para apresentar logo no começo do filme o personagem principal da obra.

Após a exibição dos créditos iniciais – acompanhados por fotografias que mostram Goulart em diferentes momentos de sua vida e por uma música interpretada por Milton Nascimento, música essa que assume um tom mais melancólico –, imagens mostram a cidade de São Borja, no Rio Grande do Sul, a qual é descrita pela narração como “berço e túmulo de dois presidentes”, Getúlio Vargas e João Goulart. A narração feita pelo ator José Wilker, portanto, já estabelece desde o início uma ligação entre os dois políticos brasileiros. Ainda nessa sequência, temos imagens do quarto de Goulart, no qual há uma série de fotografias do político. A narração afirma que, da estreia de Goulart na vida pública, em 1947, até o Golpe de 1964, houve um amadurecimento do “sentimento nacionalista” e o “compromisso com a justiça social”, que foram, ainda de acordo com a narração em *off*, as “razões trágicas do destino comum” de Vargas e Goulart. Em seguida, o texto lido pela narração busca reforçar ainda mais a ligação entre os dois políticos:

Ao disparar um tiro contra o peito na manhã de 24 de agosto de 1964, Getúlio Vargas acabou com a própria vida e também com os planos dos adversários que buscavam o caminho do poder, na trilha aberta para um golpe de estado. Tudo mudou naquelas horas que separam o suicídio de Vargas e a deposição [de Goulart, em 1964], exigida na véspera por um ultimato militar. Ao embarcar para Porto Alegre para o enterro do amigo, Jango levava consigo a carta testamento e a herança política de Getúlio.

importante estratégia para retratar Quadros. Desse ponto de vista, é emblemática a cena em que Jânio Quadros discute as relações entre Brasil e Cuba com um homem vestido de Tio Sam. Para uma melhor organização das nossas ideias no presente trabalho, analisaremos tal cena somente no próximo capítulo, quando abordaremos a maneira como o documentário de Luís Alberto Pereira mostra a política externa brasileira estabelecida pelo governo de Jânio Quadros.

Imagens de arquivo mostram a reação popular ao suicídio de Vargas. Há pessoas chorando diante do caixão do presidente e uma multidão nas ruas. Na trilha sonora, reconhece-se a melodia de *Coração de Estudante*, famosa canção de Milton Nascimento que aqui se faz escutar por meio de instrumentos de sopro. Toda a sequência é marcada por uma certa melancolia. Ao ressaltar a ligação entre Goulart e Vargas, o filme *Jango* procura construir uma imagem bastante positiva de João Goulart.³³⁷

E esse esforço é desenvolvido ainda mais na sequência seguinte, quando o filme de Silvio Tendler nos apresenta mais detalhes a respeito do seu protagonista. Na tela, são exibidas fotografias em preto e branco que mostram Goulart durante a sua infância, na escola e junto da família. A narração em *off* informa o espectador de que João Goulart nasceu em primeiro de março de 1918, tendo sido o sétimo filho de um casal de “ricos proprietários de terras”. Todavia, apesar de tal origem social, de acordo com a narração, Goulart “teve uma convivência espontânea com os peões da fazenda”. No que diz respeito ao seu tempo de juventude passada em Porto Alegre, a narração afirma que Goulart viveu entre “a alegria da vida boêmia” e os “rigores da academia”. Formado em Direito, Goulart fez uma “rápida escalada política”, segundo a narração, que complementa:

Deputado Estadual em 47, Federal em 50, Secretário de Interior e Justiça no Rio Grande do Sul, Presidente Nacional do PTB. Em 1954, quando Getúlio precisou trocar os acenos por compromissos com as classes trabalhadoras, Jango saiu das sombras e foi convocado para o Ministério do Trabalho. Lado a lado no Ministério, sentavam-se personagens da Velha República, companheiros de Getúlio da Revolução de 30, experientes políticos. João Goulart, aos 36 anos, representou o desejo de Vargas de injetar sangue novo na política brasileira. Jango assumiu o Ministério quando os marítimos em greve lutavam por melhores salários. Mediou o conflito favorecendo, com a sua influência, as reivindicações dos grevistas. Para comemorar o Primeiro de Maio, preparou um presente justo para os trabalhadores: o aumento de 100% no salário mínimo. Getúlio concedeu o aumento, mas demitiu Jango porque o reajuste salarial acendeu o rastilho de uma crise militar, que explodiu num manifesto assinado por 42 coronéis.

Essa é uma sequência toda composta por imagens de arquivo em preto e branco que mostram Goulart em alguns momentos de sua carreira política, momentos esses que são justamente os descritos pelo trecho da narração citado acima. Aqui, portanto, imagens e texto

³³⁷ Isto ocorre porque, do nosso ponto de vista, o filme *Jango* corrobora a imagem positiva de Getúlio Vargas que começou a ser construída e difundida pela própria propaganda oficial getulista. Ou seja, o filme de Silvio Tendler apresenta Vargas como um mito político da História brasileira. Como João Goulart aparece no filme como uma espécie de herdeiro de Vargas, a caracterização do personagem Goulart no filme só pode ser positiva. Para mais detalhes a respeito da construção do mito em torno de Vargas, ver: GOMES, Angela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

se complementam, e o que se vê na tela serve como uma espécie de prova do que é dito pela narração em *off* feita por José Wilker. Em todo esse momento do filme *Jango*, chama a atenção o modo como o documentário elabora uma imagem positiva do político. Goulart é descrito como alguém que assumiu altos cargos políticos ainda jovem e que no início de sua carreira política buscou ficar do lado dos trabalhadores. De acordo com a perspectiva adotada pelo filme, portanto, o homem adulto confirmava o jovem que tinha boa “convivência” com os peões da fazenda de seus pais.

Merece destaque também a informação trazida pela narração segundo a qual as ações de Goulart no Ministério do Trabalho de Vargas geravam desconforto no meio militar. Não por acaso, a sequência seguinte é composta por um depoimento do General Antonio Carlos Muricy. Filmado por uma câmera estática, Muricy é mostrado bem de perto e o seu rosto sério quase que preenche toda a tela. No seu depoimento, Muricy diz que os militares vinham acompanhando a “luta ideológica” (referência ao contexto da Guerra Fria) que vinha se desenvolvendo no Brasil, sendo que, nas palavras do General, tal luta ganhou um novo impulso justamente quando Goulart foi Ministro do Trabalho de Vargas:

Ele [Goulart], cercado por elementos de esquerda no seu Ministério, começou a tomar medidas que preocuparam os chefes militares. E os coronéis [...] escreveram um manifesto com a finalidade de mostrar esta preocupação e o caminho que o Brasil estava seguindo para a sua esquerdização.

A fala do General Muricy é feita com um tom bastante sério, e ele não disfarça o seu desconforto em relação ao “risco” de “esquerdização” que o Brasil corria – na sua interpretação – com uma figura como João Goulart. Todavia, apesar desse receio demonstrado pelo General, o documentário *Jango* mostra que Goulart conseguiu se eleger vice-presidente da República nas eleições de 1955, nas quais Juscelino Kubitschek se elegeu presidente. Antes de tratar do desempenho de Goulart como vice de JK, a narração em *off* reserva alguns segundos para falar do casamento de Jango com Maria Thereza Fontella, em uma breve sequência formada por imagens do casal. Voltando à política, a narração do filme assim fala de como Goulart desenvolveu o seu trabalho durante o governo JK:

Na Vice-Presidência, foi o avalista do sorridente JK junto à classe operária. Garantindo a estabilidade necessária para JK aplicar o seu Plano de Metas e acelerar a industrialização, o apoio político do PTB resguardou os salários e a liberdade do trabalhador. Aberto o caminho da pacificação, funcionam no Brasil as regras constitucionais. No exercício da Presidência, assumida durante as viagens de JK, Jango somou a prática da administração à sua experiência política.

Jango faz aqui com a figura de João Goulart o oposto do que *Jânio a 24 Quadros* fez com a figura de Jânio Quadros. No filme de Luís Alberto Pereira, o bom desempenho de Quadros no governo de São Paulo foi descrito como uma espécie de reflexo do contexto mais amplo vivenciado pelo Brasil na época, com o desenvolvimentismo de JK. Em *Jango*, o êxito do governo de JK é mostrado como algo que foi fruto das ações de João Goulart na Vice-Presidência, ações que não só teriam garantido, segundo a narração de José Wilker, a estabilidade política, mas também os direitos dos trabalhadores. Trata-se de um período da História do Brasil que é mostrado de maneira extremamente positiva no filme de Silvio Tendler, uma vez que o governo JK teve o mérito de ser um período em que as regras constitucionais, ou seja, a democracia, funcionaram no país. Afinal, a dupla JK-Jango foi eleita e conseguiu concluir o seu mandato, ao contrário do que ocorreu com outros governantes entre os anos de 1946 e 1964. E João Goulart é apresentado como um dos grandes responsáveis pelo sucesso do governo de Juscelino.

O filme de Silvio Tendler reforça ainda mais os aspectos “positivos” de João Goulart nos momentos em que o documentário instiga o espectador a um exercício de comparação entre Goulart e Jânio Quadros. Há um momento do filme *Jango* em que são exibidas na tela imagens de Goulart em viagem oficial à União Soviética, quando o político brasileiro teve contato com as inovações tecnológicas desenvolvidas naquele país. Em uma das cenas, Goulart observa um robô em funcionamento – delicadamente, os braços mecânicos do robô acendem um fósforo. Enquanto isso, a narração em *off* diz: “Robôs, mãos mecânicas, átomos. Jango descobriu na Rússia o mundo que entrava na era do Sputnik”. A tela exhibe brevemente o que parece ser um satélite, como que para ilustrar o que a narração de José Wilker acabou de afirmar.

Logo em seguida, há um corte brusco na montagem e imagens que fazem alusão à carreira política de Jânio Quadros começam a ser exibidas. A narração em *off* continua:

O Brasil entrava na era da vassoura. A vitória de Jânio Quadros nas eleições presidenciais em outubro de 1960 tornou possível para a UDN matar a sua fome de poder. Carlos Lacerda, Afonso Arinos e Magalhães Pinto foram os anfitriões da festa que converteu Jânio num udenista novo. Faixas, acenos, abraços e aplausos animaram o ritual da conversão. O Brasil estava contagiado pela febre janista.

Aqui, a narração assume um tom de crítica, levemente irônico. A ida de Jânio Quadros para a UDN é interpretada como parte do projeto de poder daquele partido. Durante

toda esta sequência, ouve-se na trilha sonora, ao fundo, trechos do já mencionado *jingle* “Varre, varre vassourinha”. Na tela, vemos a vassoura – símbolo usado por Jânio Quadros –, Jânio e outros políticos comendo (Figura 7) – cena essa, aliás, que é exibida justamente no momento em que a narração em *off* comenta que a vitória de Quadros nas eleições de 1960 “tornou possível para a UDN matar a sua fome de poder”, reforçando assim o tom irônico da narração –, Jânio Quadros discursando e pessoas ovacionando e aplaudindo o político.



Figura 7 – Jânio Quadros aproveita uma refeição ao lado de políticos. Cena do filme *Jango*.

Tudo é mostrado como um grande espetáculo e o filme de Silvio Tendler assume uma postura crítica em relação ao que é visto na tela. Jânio Quadros é mostrado como um político que representava o atraso brasileiro em relação a outros países – daí a oposição entre “a era do Sputnik” vivida pela Rússia e “a era da vassoura” vivida pelo Brasil. Enquanto Goulart é mostrado como um político que atuava seriamente na política externa, mantendo contato com os avanços tecnológicos obtidos por outros países, Jânio Quadros é mostrado como alguém que encarnava o personalismo na política brasileira, personalismo esse praticado com base em interesses de certos grupos.

O filme *Jango* propõe, dessa forma, que o projeto de país ao qual Jânio Quadros se articulou visava a interesses particulares. É o oposto do que procurava João Goulart, conforme a narrativa do filme. De acordo com o ponto de vista adotado no filme de Silvio Tendler, ao candidatar-se novamente ao cargo de vice-presidente da República, formando chapa com o Marechal Henrique Teixeira Lott – um militar que, segundo a narração em *off*, demonstrou ter respeito pela Constituição ao garantir a posse de JK e Jango em 1955 –, Goulart defendeu um projeto de país que se originava nos “laços do nacionalismo militar com o trabalhismo”, laços esses que “incluíam um programa de governo com reforma agrária

e o voto do analfabeto”, conforme o dito pela narração em *off*. Goulart também aparece em imagens de arquivo em preto e branco que o mostram junto ao povo. Assim como Quadros, Goulart também atraía uma multidão por onde ia e o filme *Jango* acaba revelando que, embora os dois políticos estivessem representando distintos projetos políticos à época, ambos eram figuras populares. A própria narração em *off* afirma que muitas pessoas votaram simultaneamente em Jânio Quadros (para presidente) e em João Goulart (para vice), apesar de os dois serem de chapas diferentes nas eleições de 1960.

Jango não economiza palavras para tecer críticas bem diretas à figura de Jânio Quadros. A voz *over* de José Wilker afirma que, após vencer as eleições presidenciais de 1960, Jânio Quadros sacou “uma surpresa da cartola”.³³⁸ Entre as medidas adotadas por Quadros, a narração destaca que ele “acabou com as corridas de cavalo durante a semana”, “adotou o *slack* como uniforme”, “fechou as rinhas de galo e proibiu o uso de biquínis na televisão”. Tais medidas são assim comentadas pela voz de José Wilker: “O país, que precisava de um estadista, tinha enfim um delegado de costumes”. Em seguida, a narração prossegue:

O governo cambaleava na ambiguidade. A política interna moralista selava seus compromissos com os padrões da classe média. Medidas econômicas como a Instrução 204, que criava a taxa única do dólar, beneficiavam os exportadores e investidores estrangeiros. O fim da subvenção na agricultura provocava elevação no preço dos alimentos, aumentando a inflação. A política externa obedecia outro modelo. A visita do presidente Sukarno [da Indonésia] abria as fronteiras do novo entendimento com o bloco dos não alinhados que se formou no início dos anos sessenta.

O documentário de Silvio Tendler aponta que o governo de Jânio Quadros buscou atender aos interesses de determinados grupos sociais e econômicos, destinando a uma boa parcela da população medidas moralistas e inflação na economia. Merece destaque uma breve cena que mostra Jânio Quadros entregando o que parecem ser notas de dólar a homens vestidos de terno e gravata, cena essa que é exibida justamente quando a narração explica as medidas econômicas adotadas por Quadros. Sob esse prisma, a política externa “mais progressista” de Jânio Quadros acaba por perder o seu brilho, uma vez que, dentro da

³³⁸ A própria referência à imagem da “cartola”, diga-se de passagem, reforça o tom de crítica a Jânio Quadros. A cartola é normalmente usada pelo mágico/ilusionista, que vive de truques para enganar as plateias do seu espetáculo. Assim, do ponto de vista do filme de Silvio Tendler, as medidas adotadas por Jânio Quadros na Presidência da República são mostradas como truques baratos de um ilusionista.

conjuntura mais ampla do governo de Jânio, tal política externa se encontrava apenas na condição de uma das faces de uma administração ambígua.

Como que para confirmar essa avaliação do governo de Jânio Quadros, o filme exhibe em seguida um depoimento dado por Afonso Arinos – filmado por uma câmera estática enquanto está sentado em um ambiente requintado (os livros e a mesa ao fundo parecem indicar que se trata de uma biblioteca ou escritório particular). Arinos também fala da contradição vivida pelo país na época quando, ao mesmo tempo em que o Brasil buscava se firmar com mais força no cenário internacional, o governo brasileiro também precisava lidar com as “limitações” impostas pelas estruturas econômicas ainda marcadas por uma série de problemas e dificuldades financeiras. De qualquer modo, segundo a perspectiva adotada no filme *Jango*, o governo de Jânio Quadros aparece como pouco comprometido de fato com as camadas mais pobres da população brasileira.

Já o governo de João Goulart é descrito de forma bastante diferente no filme de Silvio Tendler. No depoimento dado por Gregório Bezerra (ex-dirigente do PCB) é dito que durante o governo de Goulart houve a organização das Ligas Camponesas “em defesa da reforma agrária” e das reivindicações dos “camponeses pobres” do Brasil. Segundo Bezerra, no governo Goulart houve “mais liberdade” para as Ligas atuarem, sendo que até foi organizado o I Congresso Nacional de Trabalhadores Agrícolas, em 1961, na cidade de Belo Horizonte, no qual João Goulart se fez presente juntamente com outros políticos e demais autoridades. Como que para reforçar essa caracterização do governo Goulart, logo em seguida a tela exhibe o depoimento de Francisco Julião (fundador das Ligas Camponesas), no qual ele comenta que Goulart defendia as reformas agrária, urbana e tributária, de modo que as Ligas acabaram “entrando nessa luta”. Nas palavras de Julião: “Queríamos que a massa camponesa participasse do grande processo de mobilização que estava ocorrendo no Brasil a partir de 1960”. Bezerra e Julião são filmados por uma câmera estática e os depoimentos dos dois são acompanhados por imagens de arquivo que visam confirmar o que eles dizem. O caminho seguido pela montagem do filme é muito claro: aos poucos vai se consolidando na narrativa uma caracterização do governo Goulart que o coloca como uma administração realmente comprometida com as chamadas “reformas de base”.

Chama a atenção o fato de Francisco Julião ser filmado com uma paisagem rural ao fundo, como se o filme estivesse buscando salientar o seu lugar de fala tal qual fundador das Ligas Camponesas (o que a legenda, aliás, faz questão de lembrar). Silvio Tendler dá crédito ao que ele diz. E para consolidar essa versão da História, a narração em *off* de José Wilker

afirma, logo em seguida: “Em maio de 1962, o governo anunciou o propósito de alterar o artigo 141 da Constituição que determinava a indenização prévia e em dinheiro para áreas desapropriadas. Sem essa mudança, a reforma agrária se transformaria apenas num grande negócio para especuladores”. O filme *Jango* vai aqui construindo uma interpretação dos fatos segundo a qual o apoio de João Goulart às reformas de base, em especial à reforma agrária, não era apenas algo só “da boca para fora”, mas real. Vale dizer que essas palavras da narração em *off* de José Wilker são acompanhadas por imagens de arquivo em preto e branco que mostram trabalhadores rurais acompanhando o que parece ser um comício de João Goulart (Figuras 8 e 9).



Figura 8 – Cena do filme *Jango*.



Figura 9 – Cena do filme *Jango*.

Em um outro momento de *Jango*, mais adiante, a narração em *off* faz a seguinte avaliação da figura de João Goulart:

Jango pretendia reformar a face do capitalismo brasileiro diminuindo as desigualdades sociais, dando-lhe um aspecto mais humano, menos selvagem. Entre seus aliados, muitas vezes seus objetivos eram confundidos com a intenção de acabar com o capitalismo. Outras tantas, de não pretender acabar com o capitalismo. Tinha que compor sua estratégia de ação lutando ainda contra o desconforto pessoal de ser um presidente rico num país pobre.

É curioso que, embora seja dito que Goulart pretendesse dar uma face “menos selvagem” ao capitalismo brasileiro, as imagens que acompanham esse trecho da narração do filme sejam compostas por fotografias em preto e branco que mostram Goulart em uma área rural, caçando, com uma arma nas mãos. O aparente desencontro entre imagem e texto pode confundir o espectador menos atento. Contudo, em nossa avaliação, as imagens de Goulart praticando a caça servem para ressaltar que ele fazia parte das camadas mais abastadas da sociedade, já que o próprio texto lido pela voz de José Wilker lembra que Jango era um “presidente rico”. Aqui, Goulart aparece de maneira elegante, com a camisa por dentro da calça, os cabelos penteados, a postura ereta, tudo isso sem falar que ele é fotografado enquanto caça – ou faz pose de que está caçando (Figura 10). A caça aqui não é uma prática voltada para a obtenção de algum alimento extremamente necessário para a sobrevivência, mas sim um exercício de lazer, o que reforça a condição social elevada de Goulart.³³⁹



Figura 10 – Cena do filme *Jango*.

³³⁹ Ressaltar a condição social elevada de Goulart é importante dentro da narrativa do filme *Jango* porque isso ajuda na construção da imagem do personagem como uma espécie de “herói trágico” dentro do filme. Segundo Flávio Kothe, o clássico “herói trágico” é, quase sempre, justamente alguém que ocupa uma posição social superior. Cf. KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985, p. 26.

A afirmação de que Goulart tinha um “desconforto pessoal de ser um presidente rico num país pobre” tem a finalidade de elaborar uma imagem de Jango segundo a qual ele era um presidente preocupado com a questão social. E é por isso que o documentário de Silvio Tendler procura enfatizar o comprometimento de Goulart com a realização das reformas de base. Quando o filme aborda o Comício da Central do Brasil, por exemplo, nós temos um breve depoimento do jornalista Raul Ryff que é muito claro nesse aspecto:

O Comício da Central é uma espécie de tentativa para acelerar o processo das reformas. E muita gente aconselhou que ele [Jango] não fizesse aquele comício porque seria, sob certos aspectos, uma provocação, e que ele não anunciasse aquelas reformas, muitas que talvez não fossem possíveis de realizar. Aí o Jango, me lembro bem, declarou: “Não, eu não tenho problema de ficar ou não no governo, o meu problema é que eu tenho que realizar essas reformas... Eu prefiro cair e cair de pé”.

A fala do jornalista descreve Goulart como um homem mais preocupado com a questão social que com a própria manutenção de sua posição individual no poder. Jango é aqui uma espécie de herói, disposto a se sacrificar em prol de toda a coletividade.³⁴⁰ Temos também nesse depoimento um elemento interessante, a saber, o fato de que, segundo Ryff, talvez Goulart tenha sido um pouco ingênuo ao acreditar que as reformas de base pudessem ser efetivamente colocadas em prática – o que representaria, portanto, um erro por parte desse “herói”. Mas tal ingenuidade aqui não é simplesmente uma característica negativa do político, pois ela também implica que Goulart era alguém “puro de coração”, especialmente se fosse comparado a outros personagens da política nacional da época. A caracterização de Jango é, mais uma vez, bastante positiva.³⁴¹

Essa caracterização positiva de Jango permite que o espectador do filme de Silvio Tendler se identifique com o personagem. E tal identificação não se dá apenas pelas ações

³⁴⁰ O filme *Jango* apresenta João Goulart, portanto, como um “herói” bem aos moldes sugeridos por Hegel. Segundo esse autor, as ações dos “grandes homens” extrapolam os limites impostos pelos interesses individuais, alcançando a esfera pública. Ademais, a fala do jornalista Raul Ryff, segundo a qual Goulart preferia “cair de pé”, também nos remete a outra observação feita por Hegel sobre a figura do “herói”, a saber, a ideia de que o herói não necessariamente alcança a felicidade no plano individual. O herói pode cair ou mesmo ser derrubado por outros homens justamente porque ele coloca a realização do Espírito Universal na História acima dos interesses individuais, o que certamente desagrade os homens não tão “nobres” quanto ele. Cf. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na História**: introdução à Filosofia da História Universal. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1995, p. 80-91.

³⁴¹ Retomando as considerações de Roberto Machado a respeito da forma da narrativa trágica, temos que, no âmbito de uma tragédia, um elemento importantíssimo é justamente a questão em torno do “erro” cometido pelo herói trágico, pois o erro contribui para que o espectador/leitor da tragédia sinta compaixão em relação ao protagonista da tragédia. Assim, embora a narrativa trágica mostre o herói como alguém que cometeu algum erro, ela ainda o caracteriza de maneira positiva. Cf. MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006, p. 29.

de Goulart na vida pública, mas também pelas belas imagens da vida pessoal e familiar do político que são apresentadas no documentário. Há uma sequência no filme que mostra cenas da estadia de Jango e sua família na cidade de São Borja, durante a Semana Santa de 1964. A trilha sonora é composta por uma melodia executada com piano e violino, triste, melancólica. A tela exhibe algumas fotos em preto e branco que mostram Goulart com sua família. A narração em *off* destaca os “hábitos descontraídos do presidente-fazendeiro, a companhia de Maria Thereza, o churrasco, o chimarrão, a cavalgada nos campos, que desta vez foram vividos em clima de tensão”. A voz *over* procura reforçar essa ideia de “clima de tensão” logo em seguida, afirmando o seguinte: “Aliás, essa seria a última vez que Jango estaria com a família na estância, por onde passaria rapidamente em abril, solitário rumo ao exílio no Uruguai”. Essa sequência é exibida no documentário em um momento no qual o espectador já foi informado das tensões geradas em torno das reformas de base, quando Goulart enfrentava a oposição de alguns grupos da sociedade brasileira. Dessa maneira, o filme assume uma postura de posicionar-se favoravelmente à figura de Goulart: ele é mostrado não só como um político comprometido com a justiça social e com questões mais amplas – um líder político, portanto, acima dos homens comuns –, mas também como uma figura humanizada, mais próxima do povo, que também tinha uma vida em família. As imagens da vida pessoal de Goulart exibidas no filme, portanto, são essenciais para aumentar a identificação entre personagem e público espectador, justamente por humanizarem o “herói” (Figuras 11, 12 e 13).



Figura 11 – Cena do filme *Jango*.



Figura 12 – Cena do filme *Jango*.



Figura 13 – Cena do filme *Jango*.

No caso da imagem reproduzida na Figura 12, vemos Goulart descalço em uma área rural, aparentemente fervendo água em um fogo aceso no chão – quem sabe para preparar um chimarrão. Já na imagem reproduzida na Figura 13, vemos Goulart atiçando o fogo de uma fogueira também acesa no chão – quem sabe para preparar um churrasco. Para além de “humanizar” o personagem, essas imagens reforçam o fato de Goulart ser um gaúcho. Não por acaso, são imagens que nos remetem ao quadro *Carreiros gaúchos chimarreando* (1911), de Pedro Weingärtner (quadro reproduzido na Figura 14). No quadro de Weingärtner também vemos a água fervendo sobre um fogo aceso ao chão em uma área rural, e um dos gaúchos aparece descalço. Vale lembrar que Weingärtner foi um pintor que se dedicou justamente a retratar o dito “homem gaúcho” em suas obras, contribuindo assim para a

formação de uma identidade gaúcha muito específica. É justamente a essa identidade gaúcha que o filme *Jango* faz referência nesse momento.³⁴²



Figura 14 – *Carreiros gaúchos chimarreando*, quadro de Pedro Weingärtner (1911).

Esse procedimento de “humanização do herói”, no intuito de aproximá-lo do espectador, permitindo que esse se identifique com o personagem central da narrativa, também é feito quando o documentário aborda a vida de João Goulart no exílio, após o Golpe de 1964. A tela exibe imagens de um Jango envelhecido e fragilizado. A narração em *off* complementa o que se vê na tela, por meio das seguintes palavras: “O fazendeiro Jango, exilado no Uruguai, vivia a angústia e as incertezas da espera. A volta tão desejada não tinha data marcada. A amargura daqueles dias tirava até mesmo dos aniversários dos filhos o sabor da festa”. Aqui, a câmera faz um movimento de *travelling* de baixo para cima por uma fotografia em preto e branco que mostra Jango cortando um bolo de aniversário. Primeiro, a câmera foca na mão de Goulart (Figura 15) para, em seguida, focar em seu rosto (Figura 16). Jango aparece triste, emocionalmente distante de qualquer clima festivo. A imagem procura confirmar o texto lido pela voz *over* que faz a narração do filme.

³⁴² Para mais informações sobre a obra de Weingärtner, ver: MOLINA, Lucas Giehl. **O universal, o local e a memória cultural na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929)**. 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.



Figura 15 – Cena do filme *Jango*.

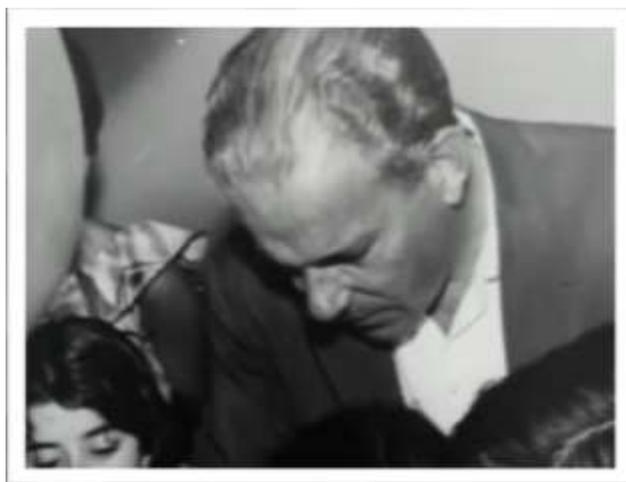


Figura 16 – Cena do filme *Jango*.

Todavia, Jango ainda é o herói do filme, e mesmo nesse momento de fragilidade ele não desiste de lutar em defesa da democracia. A narração em *off* diz: “O desejo de ver o Brasil redemocratizado fez Jango, no exílio, aliar-se a Carlos Lacerda e a JK para formar a Frente Ampla que logo foi proibida”. A narrativa fílmica reforça assim a imagem positiva do herói: mesmo por baixo, em um momento difícil, Jango continuava tentando fazer algo em prol de seu país, até mesmo se aliando a alguém como Carlos Lacerda, que havia sido um dos seus opositores mais fortes quando estava na Presidência da República. O documentário parece aqui flertar com a ideia de que o herói faz o que deve ser feito.

Mas no filme, Jango é um tipo muito específico de herói. Ele é um herói trágico, que em boa parte do documentário foi mostrado de maneira bastante positiva, e que no final

da narrativa aparece fragilizado e isolado. Após ser tirado do poder pelo Golpe de 1964 e exilado no exterior, ele teve que viver sob um clima de tensão – especialmente por conta da repressão violenta imposta não só pela Ditadura brasileira, mas presente em diversos pontos da América Latina, com a chamada Operação Condor, segundo nos informa a narração em *off* do filme. Assim, quando Jango aparece na tela nos minutos finais do documentário de Silvio Tendler, ele está na condição de um derrotado da História. O depoimento de Denize Goulart – filha de Jango – que é exibido nesse momento do filme é muito claro em um aspecto: em seus anos finais, Goulart estava cansado de viver com tanta instabilidade, tendo que se deslocar constantemente pela América Latina, e sonhava em retornar ao Brasil.

Apesar de tal sonho, não houve outra saída para Goulart que não a morte. Começa então a sequência final do filme, carregada de muita emoção. Imagens de arquivo diversas mostram um João Goulart velho e frágil, no exílio. Outras imagens fazem um breve *flashback* de sua trajetória de vida, resgatando cenas de um Goulart mais jovem e ativo na política. Outras imagens, enfim, o mostram morto, dentro de um caixão, e também a reação das pessoas à sua morte, quando uma multidão compareceu ao seu velório e ao seu enterro. Boa parte dessa sequência tem como trilha sonora a música *Coração de Estudante*, de Milton Nascimento, canção que auxilia as imagens a criar uma emoção muito grande ao final do filme. Além da música, há aqui também a narração em *off* feita por José Wilker, que diz o seguinte:

O sonho de retorno terminou no dia 6 de dezembro de 1976. Na sua fazenda em Mercedes, na Argentina, ao lado de Maria Thereza, morreu de um ataque cardíaco. O jornalista Carlos Castelo Branco registrou assim a sua morte: “O presidente João Goulart, sem condições de voltar ao Brasil, compelido a deixar a Argentina e aconselhado a não permanecer no Uruguai, morreu como um peão perdido à procura do caminho de volta ao seu galpão”. O seu desejo de voltar era muito forte. Na fração de tempo que separa a vida da morte, voltaram as imagens da juventude em São Borja, da sua posse em Brasília, do 13 de março na Central, do enterro de Vargas, do carinho do povo e do seu papel na luta pela construção de uma sociedade mais justa que lhe valeu o destino de ser o único presidente brasileiro a morrer no exílio. No dia 7 de dezembro, o corpo de João Goulart atravessou de volta a fronteira do Brasil para ser enterrado em São Borja. Haviam se passado 12 anos desde que ele saíra para o exílio. A família, os amigos e ex-auxiliares estenderam sobre o caixão do ex-presidente da República a bandeira da Anistia. O silêncio foi a versão oficial do governo.

As imagens, a música de Milton Nascimento e o texto lido pela voz *over* que faz a narração do filme, nesses minutos finais do documentário *Jango*, elaboram juntos a imagem

de João Goulart como o herói trágico da recente História Política Brasileira. Jango é o personagem que defendeu a justiça social, desafiando forças que se revelaram muito maiores que ele e acabou sendo derrubado por isso. Morreu na condição de derrotado, isolado. Porém, a avaliação feita pelo documentário de Silvio Tendler é que, embora possa ter falhado ao não evitar o Golpe de 1964, João Goulart estava do lado certo da História, ao levantar a bandeira das reformas de base e da justiça social. O filme, portanto, julga positivamente as ações de Goulart do ponto de vista moral ao construir a sua narrativa. A obra de Silvio Tendler posiciona-se claramente contra a violência e o arbítrio praticados pela Ditadura, daí ser natural que o documentário seja mais favorável à figura do personagem que foi derrubado do poder por essa mesma Ditadura, instalada no país em 1964.

O filme termina com a imagem do jazigo em que Goulart está sepultado. Na trilha sonora, a música de fundo é triste. A câmera faz um movimento com o intuito de focar na fotografia de Jango. Sobre essa última imagem, aparece na tela um poema de Fernando Brant, que diz:

Os acontecimentos daqueles dias
 ainda estão claros na memória:
 fechado no escuro do quarto,
 querendo fugir do mundo
 que me chegava pelo rádio,
 eu pouco mais que um menino,
 chorava como se fosse morte
 a viagem-fuga do presidente Jango.
 Os anos passados, a maturidade,
 e a visão diária da injustiça e do ódio,
 da opressão, da mentira e do medo,
 me levam agora, adulto,
 em nome da verdade e da história,
 a reafirmar o menino:
 as lágrimas derramadas em 64 continuam justas.

Como se vê, a afirmação final se dá no sentido de que não importa qualquer imperfeição ou falha que João Goulart possa ter tido ou cometido ao longo de sua vida. Jango se torna um herói pelo que aconteceu ao país depois da sua queda, depois do Golpe de 1964. É por meio da comparação de seu projeto de país com aquele que foi colocado em prática pela Ditadura que João Goulart é mostrado no filme de Silvio Tendler de maneira positiva. É para reforçar a sua oposição à violência do regime ditatorial que o cineasta se mostra favorável à figura de Jango. João Goulart serviu assim de símbolo da democracia e da justiça social dentro da narrativa do documentário, que aliás foi produzido e lançado no contexto da abertura política que deu fim à Ditadura no Brasil, em meados dos anos 1980. Naquela

conjuntura, ao mostrar na tela o poema de Brant que dizia que “as lágrimas derramadas em 64” continuavam “justas”, o filme *Jango* operou no mesmo sentido indicado por Flávio Kothe no que diz respeito à figura do herói trágico:

Ele [o herói trágico] como que perde o poder terreno para conquistar um poder espiritual; ele como que se despe do agora, para, lá debaixo, resplandecer elevada sabedoria, transcendendo todos os seus juízes e algozes. À custa do próprio sangue, torna-se mensageiro do passado para o futuro, como as almas dos mortos eram evocadas, convocadas a comparecerem ao presente. O sangue trágico do presente conclama o passado para superar pela sabedoria a tragédia.³⁴³

Portanto, em *Jango* a questão não é a de simplesmente se construir uma imagem positiva de João Goulart. Em verdade, tal exercício foi feito no filme tendo em vista o momento político vivido pelo Brasil quando da produção e do lançamento do documentário de Sílvio Tendler. O cineasta, portanto, trouxe à tona os acontecimentos de um passado recente do país para mandar uma mensagem para o seu tempo presente e também para o futuro, por meio da figura de João Goulart. Tendler marcou a sua posição contra a Ditadura por meio de uma narrativa que se propôs a apresentar um exemplo do que seria um bom governante. O elogio a Goulart, portanto, significava também a crítica ao tipo de governo montado pelo regime militar. Tendler mostrou Goulart como um líder político fiel à democracia e à justiça social, em oposição ao autoritarismo e aos problemas sociais existentes durante a Ditadura. João Goulart pôde ser, assim, o herói do filme *Jango* justamente porque a Ditadura era a vilã a ser combatida.

Como se vê, Jânio Quadros e João Goulart foram tratados de maneiras bem diferentes pelos cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler. A representação mais negativa de Jânio Quadros e a representação mais positiva de João Goulart indicam não apenas como os cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler se relacionavam com os dois personagens históricos, mas também o lugar ocupado pelos cineastas dentro da conjuntura vivenciada pelo país no momento de produção e lançamento dos filmes, a saber, uma posição de crítica ao autoritarismo, ao Golpe de 1964 e à Ditadura, e de defesa da justiça social.

Na obra *Jânio a 24 Quadros*, logo no início, Jânio aparece velho e acima do peso. O filme de Luís Alberto Pereira apresenta diversas imagens de arquivo que mostram como o político enrolava para responder às perguntas que lhe faziam, por meio de discursos longos,

³⁴³ KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985, p. 26.

lentos e repletos de pausas. Também são apresentadas imagens que mostram como o político discursava contra a corrupção, alterando o tom de voz conforme a necessidade, no intuito de agradar a plateia. Dessa maneira, o filme apresenta a carreira meteórica de Jânio Quadros – que em poucos anos ocupou vários cargos políticos, até chegar à Presidência da República – como fruto de todo um conjunto de estratégias de *marketing* político que tiveram sucesso junto aos eleitores. O político aparece como uma espécie de charlatão e a própria narração em *off* feita por Neide Duarte afirma em uma certa passagem que Quadros não tinha sequer um plano de governo quando das eleições para o Governo do Estado de São Paulo. Jânio é retratado por meio de uma perspectiva bastante crítica no filme e mesmo os seus “êxitos” na administração do Estado de São Paulo são vistos mais como um reflexo da conjuntura mais ampla vivida pelo Brasil na época – com o desenvolvimentismo de JK – do que como um fruto das qualidades pessoais de Jânio Quadros. Há ainda no filme de Luís Alberto Pereira imagens que mostram Jânio como um político que nem sempre tinha o controle de si mesmo – há momentos em que ele aparece gesticulando de maneira descontrolada – e que no exercício da Presidência da República teve um desempenho ruim, adotando medidas “estranhas” e imprevisíveis. Por fim, o filme tece ainda uma crítica ao caráter autoritário de Jânio Quadros, reforçando a imagem negativa do político. Segundo a interpretação construída na obra, Jânio Quadros, com suas péssimas qualidades, era o grande responsável pelos descaminhos da política brasileira a partir da década de 1960, com o Golpe de 1964 e a instalação da Ditadura no Brasil.

Por sua vez, João Goulart recebe um tratamento bem diferente. No filme *Jango*, Goulart é o grande herói da narrativa, um personagem repleto de qualidades positivas. Na obra dirigida por Silvio Tendler, João Goulart é descrito como um político ligado à figura de Getúlio Vargas, comprometido com a justiça social, nacionalista, de hábitos simples, preocupado com os interesses dos trabalhadores, afeito aos valores democráticos. Goulart é até descrito como o grande responsável pela estabilidade política que possibilitou os sucessos do Governo JK, sobretudo em função do seu bom desempenho no diálogo junto à classe trabalhadora. O filme de Silvio Tendler procura reforçar a imagem positiva de João Goulart por meio de uma comparação com Jânio Quadros. Enquanto Goulart é mostrado a todo o momento como um político preocupado com os interesses de toda a coletividade, Quadros aparece como um político preocupado em atender apenas aos seus interesses pessoais e o de determinados grupos políticos. Goulart aparece como um político que tinha um projeto de país que levava em conta as necessidades da classe trabalhadora, Jânio

Quadros não. Na análise feita pelo filme de Sílvio Tandler, João Goulart não é um herói perfeito, e o filme até sugere em um momento que Goulart cometeu uma falha ao tentar implantar as reformas de base, o que provocou a ira de certos grupos sociais, abrindo caminho para o Golpe de 1964. O filme também expõe claramente a interpretação segundo a qual Goulart não tinha como objetivo acabar com o capitalismo, o que pode ser visto como uma leve crítica, já que o documentário foi dirigido por um cineasta que tem uma postura de crítica ao sistema capitalista. De qualquer maneira, as imagens de arquivo e os depoimentos elaboram uma imagem bastante positiva de João Goulart, que surge na tela como uma espécie de herói trágico, que arriscou a própria vida em prol de um objetivo maior e que, por querer mudar a estrutura social e econômica do país, pagou um alto preço por isso, sendo vítima de um golpe de Estado e sofrendo com o exílio no exterior.

É interessante observar que as críticas feitas a Jânio Quadros no filme *Jânio a 24 Quadros* (que, diga-se de passagem, também são feitas no filme *Jango*), quando se ressalta o caráter autoritário do líder político, o seu estilo demagógico, o seu personalismo, a imprevisibilidade de suas ações, os seus momentos de descontrole etc., são as mesmas críticas que se fazem presentes em livros acadêmicos e didáticos que tratam desse personagem histórico, como observamos no Capítulo 1 deste trabalho. Por sua vez, os elogios feitos a João Goulart em *Jango* – o seu compromisso com a justiça social e com a democracia, a sua luta pelas “reformas de base” e a sua opção pelos mais pobres, traços que o colocaram em oposição a grupos sociais e econômicos “poderosos” – são os mesmos que também aparecem na bibliografia brevemente comentada no primeiro capítulo do presente trabalho. Os filmes de Luís Alberto Pereira e Sílvio Tandler, portanto, repetem argumentos já utilizados em outras obras para criticar Jânio Quadros e elogiar João Goulart.

O que torna *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* dois filmes interessantes para se pensar a respeito da “escritura fílmica da História”, portanto, é menos uma questão de “conteúdo” e muito mais uma questão da “forma” da linguagem utilizada pelos cineastas para retratar os dois líderes políticos. Ao fazer uso do humor e do deboche para retratar Jânio Quadros, Luís Alberto Pereira demonstrou que a forma cômica pode ser bastante útil para tratar de um determinado tema histórico, ainda mais quando o que se busca é analisar certo personagem de maneira crítica. Ao retratar João Goulart como um “herói trágico” em *Jango*, Sílvio Tandler deu um belo exemplo de como a forma trágica não é incompatível com a escrita da História.

Mas a comédia e a tragédia não estão presentes nos dois filmes somente quando da representação dos líderes políticos. A própria forma dos dois documentários encadear os fatos históricos mais amplos em suas respectivas narrativas também dialoga, em várias outras passagens, com a comédia e a tragédia. Dito de outra forma, a maneira dos filmes produzirem uma interpretação histórica sobre os fatos da recente História Política Brasileira se apropria fortemente do cômico e do trágico. Para além da análise dos personagens principais das obras, a reflexão sobre como foi construída a estrutura de enredo dos filmes também revela o quanto o exercício de se escrever a História não é algo que envolve apenas a apresentação de um dado conjunto de informações sobre o passado, mas também o manejo de elementos na narrativa que são basicamente estéticos.

No próximo capítulo, veremos com mais detalhes como cada filme elabora a sua respectiva interpretação histórica, valendo-se de estratégias narrativas bastante específicas.

CAPÍTULO IV

**A INTERPRETAÇÃO HISTÓRICA
PRESENTE NOS FILMES:
MOMENTOS DA RECENTE HISTÓRIA
POLÍTICA BRASILEIRA ENTRE A
COMÉDIA E A TRAGÉDIA**

No capítulo anterior tratamos de como a “escritura fílmica da História” é realizada nos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* com um foco especial em como os personagens principais dos filmes foram retratados nas duas obras. O nosso intuito era o de mostrar o quanto a noção de “construção de personagem” pode ser importante não só nos filmes ficcionais, mas também nos documentários. Ao traçarem os perfis dos líderes políticos Jânio Quadros e João Goulart, os cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler fizeram escolhas no momento de criticar Quadros e elogiar Goulart. As imagens dos dois políticos que são construídas nos filmes estão relacionadas ao modo como os diretores julgaram as ações de tais personagens. Nem *Jânio a 24 Quadros* e nem *Jango* mostram a “verdade absoluta” sobre os personagens históricos em questão, mas apenas os pontos de vista dos dois cineastas.

Vimos também o quanto a opção por retratar os personagens por meio de uma forma cômica ou por meio de uma forma trágica é importante para se retratar os personagens de maneira negativa ou positiva. Desse ponto de vista, os dois documentários aqui analisados são interessantes porque eles nos mostram que as categorias do cômico e do trágico podem ser muito úteis quando da elaboração de narrativas que tratam de temas históricos. A escrita da História – ou, neste caso, a “escritura fílmica da História” – pode se valer de estratégias narrativas que são muito comuns no campo da Ficção, tais como a comédia e a tragédia. Assim, se os filmes de Luís Alberto Pereira e de Sílvio Tendler não inovam no que diz respeito ao conteúdo – pensando no conjunto de conhecimentos já disponíveis sobre Jânio Quadros, João Goulart, o Golpe de 1964 e a Ditadura –, eles interessam particularmente ao historiador que está preocupado em entender, a partir de uma perspectiva mais próxima do campo da chamada Teoria da História, como podem ser múltiplas as formas de se escrever a História.

A reflexão sobre como os dois filmes interpretam a recente História Política Brasileira por meio da tragédia e da comédia, portanto, tem muito a contribuir para os debates sobre a escrita da História em uma perspectiva mais ampla, notadamente no que concerne às relações entre História e Ficção. Posto isso, neste capítulo iremos nos aprofundar na análise das estratégias narrativas presentes em *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* com o intuito de verificar como foi construída a interpretação histórica presente nos filmes por meio da organização das estruturas de enredo que organizam os fatos narrados nas duas obras. Esperamos com isso reforçar a ideia de que os aspectos estéticos de uma dada narrativa não são meros ornamentos, mas sim elementos que contribuem para que a História seja interpretada de uma determinada maneira. Antes de explorarmos mais detalhes dos dois

filmes, porém, faz-se necessário discutir brevemente sobre como a escrita da História possui também uma “estética”. Esse será o tema do subitem a seguir.

4.1 – OS ASPECTOS ESTÉTICOS DA ESCRITA DA HISTÓRIA

Se como disse Michel de Certeau, após o trabalho junto aos documentos, o historiador tem a necessidade de se tornar também um escritor, elaborando uma narrativa, é preciso refletirmos de maneira mais detalhada sobre os procedimentos necessários a tal tarefa. Certeau definiu a historiografia como algo “misto”, que mescla estratégias próprias da “narração” (a sucessão de fatos) e do “discurso lógico” (fundado nos princípios de verificabilidade, que no caso da historiografia está relacionada às citações presentes no texto do historiador, responsáveis pelo “efeito de verdade”), porém, embora os procedimentos metodológicos do trabalho com as fontes sejam quase sempre muito claros para os historiadores, as estratégias propriamente narrativas nem sempre são objeto de uma reflexão mais consistente por parte desses profissionais, mesmo quando estão escrevendo. Não é por acaso que, eventualmente, o público mais amplo por vezes afirma que os textos literários e os filmes costumam ser mais agradáveis de serem lidos/assistidos que os livros dos historiadores. Mas ainda assim, embora nem todos os historiadores sejam grandes “mestres” da arte de narrar, não há como negar que esses profissionais fazem uma série de opções estéticas quando estão escrevendo os seus textos, ainda que com diferentes níveis de “talento”.

Alguns dos aspectos da elaboração de uma narrativa histórica foram abordados por Paul Veyne no texto **Como se escreve a história**. Logo no início desse texto, Veyne fez a seguinte afirmação:

A história não é uma ciência e não tem muito a esperar das ciências; ela não explica e não tem método; melhor ainda, a história, da qual muito se tem falado nesses dois últimos séculos, não existe. [...] os historiadores narram fatos reais que têm o homem como ator; a história é um romance real.³⁴⁴

Cabe esclarecer que, para Paul Veyne, uma “ciência” deve basear-se em “explicações” que se fundamentam em “leis gerais”. Segundo ele, a História, enquanto uma área do conhecimento, não possui leis desse tipo, não sendo capaz, portanto, de “explicar”

³⁴⁴ VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982, p. 7-8.

nada, mas sim de fazer “compreender” os fatos. Aliás, é bastante útil observar como Veyne entende tais termos:

[...] o termo explicação é tomado, ora num sentido forte, onde explicar significa “atribuir um fato a seu princípio ou uma teoria a uma outra mais geral”, como fazem as ciências ou a filosofia; ora num sentido fraco e familiar, como a dizer: “Deixe-me explicar-lhe o que se passou e logo compreenderá”. [...] Mostraremos mais adiante que, a despeito de certas aparências e de certas esperanças, não existe explicação histórica no sentido científico da palavra, que essas explicações levam àquelas do segundo sentido do termo; essas explicações “familiares”, do segundo gênero, são a verdadeira, ou melhor, a única forma de explicação histórica; vamos estudá-las a seguir. Cada um sabe que, abrindo um livro de história, compreende-o como um romance ou algo parecido; por outras palavras, explicar, da parte do historiador, quer dizer “mostrar o desenvolvimento da trama, fazer compreendê-lo”. Assim é a explicação histórica: sublinar e nunca científica; nós lhe reservamos o nome de compreensão.³⁴⁵

Nas ciências, de acordo com a perspectiva de Veyne, “explicar” um evento significa atribuir-lhe causas: “Por que as coisas aconteceram dessa forma?”, é a pergunta feita por aquele que procura uma explicação desse tipo. Mais que isso, a explicação científica é feita segundo “leis gerais”, ou seja, as mesmas causas sempre provocam os mesmos efeitos, independente do contexto no qual ocorre um determinado acontecimento. Em História, não há a possibilidade desse tipo de explicação existir: as mesmas causas nem sempre provocam os mesmos efeitos, é preciso estar atento para o tempo e o lugar onde ocorre um fato. Por possuir “leis gerais”, a ciência deve explicar as coisas, possibilitando “intervenção” e “previsão” no plano do real, e é por isso que, segundo Paul Veyne, a História não é ciência, uma vez que “[...] não existe uma ordem de fatos que, sempre a mesma, comande os outros fatos; a história e a sociologia estão condenadas a permanecer descrições compreensivas”.³⁴⁶

Mas como a História permite a “compreensão” de um determinado fato ou de um conjunto de fatos? A essa pergunta Paul Veyne responde defendendo a ideia de que, é ao narrar um conjunto de fatos que o historiador permite que os seus leitores compreendam certos aspectos do passado: “Tudo o que se narra é compreensível, visto que se pode narrá-lo”, ele diz.³⁴⁷ E para produzir a sua narrativa, o historiador precisa elaborar uma

³⁴⁵ VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982, p. 51-52.

³⁴⁶ Ibid., p. 135.

³⁴⁷ Ibid., p. 53.

determinada “trama”, por meio da qual tornará compreensíveis uma série de fatos ocorridos no passado.

A respeito desta noção de “trama”, Paul Veyne afirma:

Os fatos não existem isoladamente, nesse sentido de que o tecido da história é o que chamaremos de uma trama, de uma mistura muito humana e muito pouco “científica” de causas materiais, de fins e de acasos; de um corte de vida que o historiador tomou, segundo sua conveniência, em que os fatos têm seus laços objetivos e sua importância relativa; a gênese da sociedade feudal, a política mediterrânea de Filipe II ou somente um episódio dessa política, a revolução galiléia. A palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance, *Guerra e Paz* ou *Antônio e Cleópatra*. Essa trama não se organiza, necessariamente, em uma seqüência cronológica: como um drama interior, ela pode passar de um plano para outro; a trama da revolução galiléia colocará Galileu em choque com os esquemas de pensamento da física, no começo do século XVII, com as aspirações que sentia em si próprio, com os problemas e referências à moda, platonismo e aristotelismo etc. A trama pode se apresentar como um corte transversal dos diferentes ritmos temporais, como uma análise espectral: ela será sempre trama porque será humana, porque não será um fragmento de determinismo. [...] Quais são, pois, os fatos dignos de suscitar a atenção do historiador? Tudo depende da trama escolhida, um fato não é nem interessante, nem o deixa de ser.³⁴⁸

Se os fatos não existem de maneira isolada, cabe ao historiador articulá-los, sob a forma de uma trama, em sua narrativa. Um exemplo: em um dado corpo social, fatos políticos, culturais, econômicos e sociais estão articulados uns aos outros (ainda que essa articulação não siga uma lei rígida), não existem separadamente como se fossem gavetas de uma cômoda, “causas materiais”, “fins” e “acasos” atuam no processo histórico vivido por esse corpo social. Contudo, ao narrar a História desse grupo de indivíduos, o historiador precisa fazer escolhas, ou seja, deve fazer um “corte” no seu objeto de estudo. Se a trama escolhida for a trama política, o historiador produzirá uma narrativa na qual os acontecimentos dessa ordem são apresentados de uma maneira que o relato seja compreensível para o leitor. A trama é o próprio corte efetuado pelo historiador. O historiador faz escolhas porque a natureza do seu ofício, o ato de narrar, o exige:

É impossível descrever uma totalidade e toda descrição é seletiva; [...] O objeto de estudo nunca é a totalidade de todos os fenômenos observáveis, num dado momento ou num lugar determinado, mas somente alguns aspectos escolhidos; [...] também não existe uma categoria particular de acontecimentos (a história política, por exemplo) que seria a História e se

³⁴⁸ VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982, p. 28.

imporia a nossa escolha. É, pois, literalmente verdadeiro afirmar, com Marrou, que toda historiografia é subjetiva: a escolha de um assunto de história é livre e todos os assuntos são iguais em direito; não existe História e nem “sentido da história”; o curso dos acontecimentos (puxado por alguma locomotiva da história verdadeiramente científica) não caminha numa rota traçada. O historiador escolhe, livremente, o itinerário para descrever o campo factual e todos os escolhidos são válidos (mesmo que não sejam tão interessantes).³⁴⁹

O itinerário escolhido pelo historiador para descrever o “campo factual”, ou seja, o conjunto de fatos, de eventos, é a própria trama. A partir do exemplo dado pelo autor, o campo factual que envolve a guerra de 1914,³⁵⁰ temos que esse evento, a guerra, pode fazer parte de infinitos itinerários (tramas) possíveis. Alguns desses itinerários podem ser: a trama militar/diplomática, a trama econômica, a trama política/constitucional, a trama dos costumes e a trama feminista (a condição das mulheres). Essas cinco tramas são apenas cinco de um conjunto de infinitas outras, que seriam igualmente possíveis, dependendo do corte efetuado pelo historiador. Em cada um desses itinerários, a guerra pode assumir uma posição, um significado específico, em relação a outros eventos que fazem parte de cada trama.

O historiador não pode, a um só tempo, percorrer todos os caminhos possíveis, narrar todas as tramas de uma vez. É aqui que Paul Veyne trata da noção de “geometral”, ou seja, um posto de observação privilegiado de onde seria possível ver, ao mesmo tempo, todos os pontos de vista a respeito de um determinado acontecimento. Segundo o autor, o “geometral” é inacessível para qualquer historiador, uma vez que os acontecimentos

[...] não existem também como um “geometral”; prefere-se afirmar que eles têm existência em si mesmos como um cubo ou uma pirâmide: nunca percebemos todas as faces de um cubo, ao mesmo tempo, só temos um ponto de vista parcial; em contraposição, podemos multiplicar esses pontos de vista. Assim se passa com os acontecimentos: sua inacessível verdade integraria os inumeráveis pontos de vista tomados e teriam todos sua verdade parcial. Não é nada disso. A assimilação de um acontecimento a um geometral é dúbia e mais perigosa do que cômoda. Se quisermos, realmente, falar de um geometral, que se reserve esta palavra para a percepção de um mesmo acontecimento por testemunhas diferentes, por diferentes indivíduos de carne e osso: a batalha de Waterloo vista pela mônada Fabrício, pela mônada Marechal Ney e por uma mônada taifeira. Quanto ao *acontecimento* “batalha de Waterloo”, tal como um historiador escreverá, não é o geometral dessas visões parciais: é uma escolha daquilo que as testemunhas viram e uma escolha crítica. [...] O historiador separa,

³⁴⁹ VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982, p. 29-30.

³⁵⁰ Cf. *Ibid.*, p. 30.

nas testemunhas e documentos, o acontecimento tal como ele o escolheu; é por esse motivo que um acontecimento jamais coincide com o *cogito* de seus atores e testemunhas.³⁵¹

Não há “geomtral” em História. Ninguém pode dar conta, ao mesmo tempo de todos os pontos de vista (não só das testemunhas, mas também do político, do econômico, do cultural, do demográfico, o das “mentalidades” etc.), de “todas as faces do cubo”, sobre um evento. O historiador deve fazer escolhas, para que sua narrativa seja compreensível. Mesmo quando o historiador procura abordar os pontos de vista das diversas testemunhas, ele faz escolhas, cita algumas e omite outras no seu texto final. Essa observação de Paul Veyne é importante porque nos lembra da necessidade de lermos os textos dos historiadores com um olhar crítico. Por mais que na tese ou no artigo o autor traga citações de diversos documentos, frutos de observações de vários testemunhos, o que lemos é sempre a “trama” escolhida pelo historiador, uma “verdade” parcial e incompleta a respeito de um determinado acontecimento, nunca um “geomtral” perfeito. Assim como um filme documentário, que por mais que tenha muitos depoimentos de diversas testemunhas da História, é sempre fruto do ponto de vista particular de quem o produziu, a narrativa produzida pelo historiador também é marcada pela subjetividade de quem escreve a História. Contudo, Veyne faz um alerta:

[...] já que tudo é histórico, a história será o que nós escolhermos. Enfim, como lembra Marrou, subjetivo não significa arbitrário. Imaginemos que contemplávamos de nossa janela (o historiador é sempre um homem de gabinete) uma multidão de manifestantes nos Campos Elíseos ou na Praça da República. *Primo*, será um espetáculo humano e não behaviorista, divisível ao infinito, de braços e pernas: a história não é científica mas sublunar. *Secundo*, não haverá fatos elementares, pois cada um só tem sentido dentro de sua trama, o que leva a um número considerável delas: uma manifestação política, uma certa maneira de andar, um episódio da vida pessoal de cada manifestante etc. *Tertio*, não é admissível decretar que só a trama “manifestação política” é digna da História... *Quarto*, nenhum geomtral compreenderá todas as tramas que se pode eger dentro desse campo factual. Em tudo isso, a história é subjetiva. Restará que, tudo o que as substâncias homens fazem na rua, qualquer que seja o modo considerado, é perfeitamente objetivo.³⁵²

Paul Veyne não nega, portanto, a “realidade objetiva” dos eventos históricos. O que o autor questiona é a nossa possibilidade de apreendermos esses eventos de forma total,

³⁵¹ VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982, p. 31.

³⁵² *Ibid.*, p. 33.

completa, uma vez que os eventos históricos são bastante complexos, não existindo “leis da História” que expliquem tudo. É importante destacarmos que a afirmação do autor de que “não é admissível decretar que só a trama ‘manifestação política’ é digna da História” significa que não há uma única variável (a dimensão política, nesse caso) que seja a mais importante ou que explique, por si só, o processo histórico. Em História não existem leis gerais, segundo as quais as mesmas causas levam sempre às mesmas consequências. Os fatos históricos, por si só, não possuem significado, eles só o ganham quando inseridos dentro de uma trama. A elaboração da trama não é arbitrária, mas deve ser feita de modo que o relato seja compreensível.

A elaboração de tal trama por parte do historiador envolve uma série de estratégias narrativas que foram melhor descritas e analisadas por Hayden White na sua polêmica obra intitulada **Meta-História**, publicada originalmente em 1973. Nela, White inicia suas reflexões a partir da observação de que o trabalho do historiador é “[...] uma estrutura verbal na forma de um discurso narrativo em prosa”.³⁵³ A partir disso, o método usado pelo autor na análise dos escritos de Michelet, Ranke, Alex de Tocqueville, Jacob Burckhardt, Georg W. F. Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Benedetto Croce é o de destacar os aspectos formais das obras escritas por esses autores. Assim, Hayden White questiona a existência de fronteiras rígidas entre História e Ficção, salientando que o historiador também “inventa” quando narra:

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador. O mesmo evento pode ser útil como um tipo diferente de elemento de muitas estórias históricas diferentes, dependendo da função que lhe é atribuída numa caracterização motívica específica do conjunto a que ele pertence.³⁵⁴

Da perspectiva adotada por Hayden White, portanto, um mesmo acontecimento histórico pode ser interpretado das mais variadas maneiras, dependendo da subjetividade de cada historiador e do modo como esse acontecimento aparece em cada narrativa específica. White argumenta que o relato histórico pode estruturar-se segundo cinco diferentes níveis:

³⁵³ WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do Século XIX. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 18.

³⁵⁴ Ibid., p. 22.

“1) crônica; 2) estória; 3) modo de elaboração de enredo; 4) modo de argumentação; e 5) modo de implicação ideológica”. Os dois primeiros são descritos por White como “‘elementos primitivos’ do *relato histórico*”, sendo mais simples que os três últimos. Na “crônica”, os acontecimentos estão simplesmente arranjados “na ordem temporal de sua ocorrência”, não sendo explicitadas relações de causa e efeito entre eles. Na “estória”, por sua vez, os acontecimentos já são organizados de uma maneira que é possível perceber as relações de causa e efeito entre eles, ou seja, a estória é capaz de definir os motivos que levaram a um determinado conjunto de acontecimentos.³⁵⁵

Segundo o próprio Hayden White,

A morte do rei pode ser um começo, um final, ou simplesmente um evento de transição em três estórias diferentes. Na crônica este evento está simplesmente “ali”, como um elemento de uma série; não “funciona” como um elemento de estória. O historiador arranja os eventos da crônica dentro de uma hierarquia de significação ao atribuir aos eventos funções diferentes como elementos da estória, de maneira a revelar a coerência formal de um conjunto completo de eventos como um processo compreensível, com princípio, meio e fim discerníveis.³⁵⁶

A organização de um conjunto de acontecimentos em uma estória visa a responder perguntas como “O que aconteceu depois?”, “Como isso aconteceu?”, “Por que as coisas aconteceram desse modo e não daquele?” e “Em que deu no final tudo isso?”. Todavia, como afirma Hayden White, existem outras perguntas, mais complexas, que não podem ser respondidas apenas pelas estratégias narrativas próprias de uma estória. De acordo com White, questões como “Que significa tudo isso?” e “Qual a finalidade disso tudo?” estão relacionadas “com a estrutura do *conjunto inteiro de eventos* considerado como uma estória *concluída*” e podem ser respondidas pelos modos de “explicação por elaboração de enredo”, de “explicação por argumentação” e de “explicação por implicação ideológica”.³⁵⁷

Tendo como referencial teórico a obra **Anatomia da Crítica**, de Northrop Frye,³⁵⁸ Hayden White apresenta quatro modos de elaboração de enredo, a saber: a “estória romanesca”, a “tragédia”, a “comédia” e a “sátira”. Segundo White, na estória romanesca, o

³⁵⁵ WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do Século XIX**. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 21.

³⁵⁶ Ibid., p. 22.

³⁵⁷ Ibid., p. 22-23.

³⁵⁸ FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

que se tem é um “drama de auto-identificação simbolizado pela aptidão do herói para transcender o mundo da experiência, vencê-lo e libertar-se dele no final”, ou seja, é “[...] um drama do triunfo do bem sobre o mal, da virtude sobre o vício, da luz sobre a treva, e da transcendência última do homem sobre o mundo em que foi aprisionado pela Queda”.³⁵⁹

Já a comédia e a tragédia

[...] sugerem a possibilidade de libertação, ao menos parcial, da condição da Queda, e de alívio provisório do estado dividido em que os homens se acham neste mundo. Mas essas vitórias provisórias são concebidas dissemelhantemente nos arquétipos míticos de que as estruturas de enredo da comédia e da tragédia são formas sublimadas. Na comédia, a esperança do temporário triunfo do homem sobre seu mundo é oferecida pela perspectiva de *reconciliações* ocasionais das forças em jogo nos mundos social e natural. Tais reconciliações são simbolizadas nas ocasiões festivas de que se vale tradicionalmente o autor cômico para terminar seus relatos dramáticos de mudança e transformação. Na tragédia não há ocasiões festivas, salvo as falsas ou ilusórias; pelo contrário, há sugestões de estados de divisão entre os homens ainda mais terríveis do que aquele que incitou o trágico *agon* no início do drama. Todavia, a queda do protagonista e o abalo do mundo que ele habita ocorridos no final da peça trágica não são considerados ameaçadores para aqueles que sobrevivem à prova agônica. Para os espectadores da luta houve uma aquisição de conhecimento. E pensa-se que essa aquisição consiste na epifania da lei regedora da existência humana que a pugna vitoriosa do protagonista contra o mundo produziu. As reconciliações que acontecem no final da comédia são reconciliações dos homens com os homens, dos homens com seu mundo e sua sociedade; a condição da sociedade é então representada como sendo mais pura, mais sã e mais sadia em consequência do conflito entre elementos do mundo aparentemente opostos de forma inalterável; estes elementos revelam-se, no fim de contas, harmonizáveis uns com os outros, unificados, concordes consigo mesmos e com os outros. As reconciliações que ocorrem no final da tragédia são muito mais sombrias; têm mais o caráter de resignações dos homens com as condições em que devem labutar no mundo. Essas condições, por sua vez, se declaram inalteráveis e eternas, implicando que ao homem não é possível mudá-las mas que lhe cumpre agir dentro delas. Impõem limites quanto ao que se pode aspirar e ao que se pode legitimamente visar na busca de segurança e equilíbrio no mundo.³⁶⁰

Por sua vez, a sátira é “um drama da disjunção”, que é “dominado pelo temor de que o homem é essencialmente um cativo do mundo, e não seu senhor”. A sátira reconhece que “a consciência e a vontade humanas são sempre inadequadas para a tarefa de sobrepujar em definitivo a força obscura da morte, que é o inimigo infatigável do homem”. A sátira

³⁵⁹ WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do Século XIX. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 24.

³⁶⁰ Ibid., p. 24-25.

observa as “esperanças, possibilidades e verdades” – reveladas, respectivamente, na estória romanesca, na comédia e na tragédia – de maneira irônica, salientando a “[...] inadequação última da consciência para viver feliz no mundo ou compreendê-lo plenamente”.³⁶¹

Como se vê, os quatro modos de elaboração de enredo não só organizam as estruturas das narrativas, mas estão relacionados a distintas visões de mundo. Cada um desses modos possui uma maneira de abordar as possibilidades e os limites das ações humanas no mundo. Porém, Hayden White aponta que, para o historiador defender a sua visão de mundo, não basta elaborar o enredo de sua narrativa de uma maneira específica, mas também é preciso explicar os fatos segundo modos de argumentação formal. De acordo com White, a “argumentação formal” é um “nível de conceptualização” no qual o historiador explica os fatos “[...] através da construção de um argumento nomológico-dedutivo”.³⁶² Dito de outra forma, um modo específico de argumentação formal recorre a uma certa lei de causação, ou seja, uma lei que organiza os fatos de modo a atribuir as causas e consequências de determinados eventos históricos. Nesse ponto, Hayden White baseia-se na obra **World Hypotheses**, de Stephen C. Pepper,³⁶³ e apresenta quatro modos de argumentação formal que podem estar presentes em uma narrativa histórica: o formista, o organicista, o mecanicista e o contextualista.

A “teoria formista” procura identificar as “características ímpares dos objetos que povoam o campo histórico”, a sua tarefa é “dissipar a percepção das similaridades que parecem ser partilhadas por todos os objetos do campo”. Aqui, “o historiador estabelece a unicidade dos objetos particulares do campo ou a variedade dos tipos de fenômenos que o campo manifesta”. No modo formista, “[...] a descrição da variedade, do colorido e da vividez do campo histórico é tomada como o objetivo central do trabalho do historiador”.³⁶⁴ Um exemplo de análise que recorre a esse tipo de argumentação formal pode ser visto na obra **Os Heróis**, de Thomas Carlyle,³⁶⁵ na qual o autor descreve não só as características que

³⁶¹ WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do Século XIX**. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 24-25.

³⁶² Ibid., p. 26.

³⁶³ PEPPER, Stephen C. **World Hypotheses: a study in evidence**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1966.

³⁶⁴ WHITE, 2008, op. cit., p. 29.

³⁶⁵ CARLYLE, Thomas. **Os Heróis**. 2. ed. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaráes, 2002.

fazem certos personagens serem “heróis” na História, mas também os atributos que definem cada tipo específico de “herói”.

Quanto às “hipóteses *organicistas*”, Hayden White as descreve como “mais ‘integrativas’”, ou seja, “O organicista tenta descrever os pormenores discernidos no campo histórico como componentes de processos sintéticos”. Esse modo de argumentação formal ocupa-se especialmente com a “relação microcósmico-macrocósmica”, na qual “o historiador organicista tenderá a ser regido pelo desejo de ver entidades individuais como componentes de processos que se agregam em totalidades que são maiores ou qualitativamente diferentes da soma de suas partes”. Ao contrário do modo formista, o modo organicista está mais focado em “caracterizar o processo integrativo do que em descrever seus elementos individuais”, ou seja, ele está voltado para a “determinação do *fim* ou da *meta* para a qual se presume que propendem todos os processos encontrados no campo histórico”. As estratégias organicistas não estão preocupadas em estabelecer leis gerais da História, mas sim em identificar os “princípios” e as “ideias” que “informam os processos individuais percebidos no campo e de todos os processos tomados globalmente”, ou seja, esses princípios e ideias não são vistos como “restrições à capacidade humana de realizar uma meta”, mas sim como “fiadores de uma liberdade humana essencial”.³⁶⁶

Bem diferentes são as “hipóteses *mecanicistas*” que, segundo Hayden White, embora sejam “também integrativas”, como o formismo, são antes “reduativas” que “sintéticas”. O mecanicismo vê os atos dos agentes como manifestações de “‘agências’ extra-históricas”. A teoria mecanicista baseia-se “na busca de leis causais que determinam os resultados de processos descobertos no campo histórico”. O mecanicista “[...] *estuda* a história a fim de predizer as leis que de fato governam suas operações e *escreve* a história a fim de expor numa forma narrativa os efeitos dessas leis”.³⁶⁷

Já no “contextualismo”, “os eventos podem explicados ao serem postos dentro do ‘contexto’ de sua ocorrência”. Aqui, os eventos são explicados “pela revelação das relações específicas que têm com outros eventos ocorrentes em seu espaço histórico circundante”. De acordo com White, “o contextualismo procura evitar tanto a tendência radicalmente dispersiva do formismo quanto as tendências abstrativas do organicismo e do mecanicismo”, buscando uma “[...] *relativa integração* dos fenômenos discernidos em províncias finitas de

³⁶⁶ WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do Século XIX**. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 30-31.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 31-32.

ocorrência histórica em função de ‘tendências’ ou fisiognomias gerais de períodos e épocas”.³⁶⁸

Já os modos de “implicação ideológica” que podem estar presentes em uma narrativa histórica, segundo Hayden White, são de pelo menos quatro tipos básicos, a saber: anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo.³⁶⁹ De acordo com White, esses quatro modos

Representam diferentes atitudes com respeito à possibilidade de reduzir o estudo da sociedade a uma ciência e à desejabilidade de fazê-lo; diferentes noções das lições que as ciências humanas podem ministrar; diferentes concepções da desejabilidade de manter ou mudar o *status quo* social; diferentes concepções da direção que as mudanças do *status quo* deve tomar e os meios de efetuar tais mudanças; e finalmente diferentes orientações temporais (uma orientação para o passado, o presente ou o futuro como repositório de um paradigma da forma “ideal” de sociedade).³⁷⁰

O anarquismo, o conservantismo, o radicalismo e o liberalismo reconhecem a inevitabilidade da mudança social, mas, segundo White, discordam entre si quanto à desejabilidade e ao ritmo de tal tipo de mudança. Os conservadores, por exemplo, são os que menos desejam transformações sociais, se comparados aos adeptos das outras três ideologias. Todavia, anarquistas, radicais e liberais discordam entre si no que diz respeito às “transformações *rápidas* da ordem social”. Quanto às transformações mais “estruturais” na sociedade, conservadores e liberais mostram-se muito desconfiados, enquanto radicais e anarquistas aprovam tais tipos de transformações, embora com a diferença de que, enquanto os radicais desejam “reconstituir a sociedade sobre novas bases”, os anarquistas desejam “abolir a ‘sociedade’ e substituí-la por uma ‘comunidade’ de indivíduos cuja coesão é mantida por um sentimento compartilhado de sua ‘humanidade’ comum”. Os conservadores defendem um ritmo “natural” das mudanças imaginadas, os liberais defendem o ritmo “‘social’ do debate parlamentar, ou o ritmo do processo educacional e das disputas eleitorais”, enquanto radicais e anarquistas apreciam “a possibilidade de transformações cataclísmicas” da sociedade – com a diferença de que, comparados aos anarquistas, os

³⁶⁸ WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do Século XIX. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 32-33.

³⁶⁹ White baseia-se na obra **Ideology and Utopia**, de Karl Mannheim, para identificar e caracterizar esses modos de “implicação ideológica”. Cf. MANNHEIM, Karl. **Ideology and Utopia**: an introduction to the sociology of knowledge. New York: Harcourt, Brace, 1946.

³⁷⁰ WHITE, 2008, op. cit., p. 38.

radicais geralmente se mostram mais preocupados em prover primeiro os meios necessários para a realização de tal tipo de mudança.³⁷¹

Do ponto de vista assumido por Hayden White, é “uma *combinação* particular de modos de elaboração de enredo, argumentação e implicação ideológica” que constitui o “estilo historiográfico” de um determinado historiador. Ao tratar da questão do “estilo” de um autor, a proposta de Hayden White é a de trazer para o primeiro plano de suas reflexões uma análise dos fundamentos poéticos e linguísticos que se fazem presentes no trabalho do historiador quando esse profissional elabora uma narrativa. O ato poético/linguístico exercido pelo historiador para oferecer um “modelo verbal” capaz de representar e explicar aquilo “que *realmente* aconteceu’ no passado” exige que se adote uma determinada estratégia explicativa e, segundo Hayden White, existem quatro tipos principais de estratégias que “correspondem aos quatro principais tropos da linguagem poética”: metáfora, metonímia, sinédoque e ironia.³⁷²

Estes quatro tropos são assim descritos por Hayden White:

Na metáfora (literalmente, “transferência”), por exemplo, os fenômenos podem ser caracterizados em função de sua semelhança ou diferença com um outro, à maneira da analogia ou símile, como na frase “meu amor, uma rosa”. Através da metonímia (literalmente, “troca de nome”), o nome de uma parte de uma coisa pode substituir o nome do todo, como na expressão “cinquenta velas” quando o que está indicado é “cinquenta navios”. Com a sinédoque, que é considerada por alguns teóricos como uma forma de metonímia, um fenômeno pode ser caracterizado usando-se a parte para simbolizar alguma *qualidade* que se presume seja inerente à totalidade, como na expressão “ele é todo coração”. Através da ironia, finalmente, é possível caracterizar entidades por meio da negação no nível figurado do que é afirmado positivamente no nível literal. As figuras de expressão manifestamente absurda (catacrese), como “bocas cegas”, e de paradoxo explícito (oxímoro), como “fria paixão”, podem ser tomadas como emblemas desse tropo. Ironia, metonímia e sinédoque são tipos de metáfora, mas diferem umas das outras nos tipos de *reduções* ou *integrações* que efetuam no nível literal de suas significações e pelos tipos de iluminações que têm em mira no nível figurado. A metáfora é essencialmente *representacional*, a metonímia é *reducionista*, a sinédoque é *integrativa* e a ironia é *negacional*.³⁷³

³⁷¹ Cf. WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do Século XIX**. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 38-39.

³⁷² Cf. *Ibid.*, p. 43-46.

³⁷³ *Ibid.*, p. 48.

É tendo em vista essas reflexões sobre os aspectos formais do relato histórico que Hayden White analisa na sua **Meta-História** as obras de Michelet, Ranke, Alex de Tocqueville, Jacob Burckhardt, Georg W. F. Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Benedetto Croce. O esforço de White é o de demonstrar como esses autores utilizaram os modos de elaboração de enredo, de argumentação formal, de implicação ideológica e os tropos em seus textos produzidos ao longo do século XIX, no intuito de colocar em evidência justamente os aspectos estéticos das narrativas históricas.

Mas se, como defende White, os historiadores profissionais escrevem a História valendo-se das estratégias narrativas descritas por ele na sua obra **Meta-História**, uma questão que surge é: e os cineastas que se dedicam a fazer filmes que tratam de temas históricos? Será que os cineastas realizam os seus filmes valendo-se das mesmas estratégias narrativas analisadas por Hayden White para estruturar o enredo de suas obras? A essas questões tentaremos responder por meio de uma análise de como os cineastas Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler trataram de vários acontecimentos da recente História Política Brasileira ao longo dos filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*. Esperamos com isso realizar mais um avanço em relação ao que foi proposto por Robert A. Rosenstone em **A história nos filmes, os filmes na história**. Se no capítulo anterior procuramos mostrar o quanto a análise da “construção de personagem” é importante para os estudos atinentes ao campo do Cinema Documentário – algo que, diga-se de passagem, Rosenstone não explorou em seu livro –, no presente capítulo pretendemos demonstrar o quanto reflexões oriundas do campo da Teoria da História – em especial os apontamentos feitos por Hayden White acerca dos aspectos estéticos da escrita da História – podem ser úteis para a análise de filmes documentários. A nossa intenção com este capítulo, portanto, é pensar as relações entre Cinema e História a partir de um diálogo mais profundo com a Teoria da História, um exercício que Rosenstone não realizou proficuamente em seu livro.

Assim, nos próximos subitens, analisaremos os dois documentários a partir dos principais temas abordados nos mesmos, de modo a perceber como cada cineasta encadeou os fatos históricos para interpretar uma parte da História do nosso país. Os temas a partir dos quais analisaremos os filmes são: a) os anos 1950 como os “anos dourados”; b) a política externa do Brasil no início dos anos 1960; c) o Golpe de 1964 e os anos da Ditadura no Brasil. A escolha por uma análise mais aprofundada de como esses temas específicos são abordados nos dois filmes se justifica porque, dentro das duas obras, esses temas são justamente os que ganham mais destaque nas narrativas. É importante dizer que esses quatro

temas serão apresentados de maneira separada nas próximas páginas apenas para tornar a nossa análise dos filmes mais inteligível para o leitor. Nos filmes, os quatro temas estão bem articulados uns aos outros, sendo difícil separá-los, mas como descrever um filme (que opera por imagens em movimento e som) por meio da linguagem escrita exige as devidas adaptações, os quatro temas serão abordados a seguir separados uns dos outros.

Posto isso, voltemos novamente os nossos olhos para os filmes.

4.2 – OS ANOS 1950 COMO OS “ANOS DOURADOS”

Referências ao campo da política nacional anterior ao Golpe de 1964 são feitas em uma breve e interessante cena do filme *Jânio a 24 Quadros*, quando são exibidos na tela alguns símbolos que remetem a políticos muito atuantes no período: a vassoura (Jânio Quadros), um broche com o que parece ser uma antena (Ademar de Barros), a espada (Marechal Teixeira Lott) e um pintinho segurando uma vassoura (Carvalho Pinto). Enquanto são exibidos esses símbolos, a trilha sonora é composta pela música *Biquíni de Bolinha Amarelinha*, aliás uma canção muito conhecida por quem viveu no início dos anos 1960.³⁷⁴

Há no filme de Luís Alberto Pereira uma clara opção por mostrar a década de 1950 de uma maneira mais positiva, bem ao estilo “anos dourados”. E, no documentário, o político que parece sintetizar isso é Juscelino Kubitschek. Quando o assunto é a eleição para presidente da República, realizada em 1954, a narração em *off* diz: “O vencedor foi Juscelino Kubitschek, mineiro do PSD que iria dar grande impulso na industrialização do país, iniciando no Brasil a implantação das multinacionais”. Em seguida, são exibidas imagens de arquivo que mostram automóveis e o que parece ser uma visita de JK a uma fábrica de carros. Na trilha sonora, ouve-se a canção *Cachito mio*, aparentemente na voz do cantor Nat King Cole. Um pouco depois, a narração volta a comentar o governo de JK, que é definido como “um governo de estabilidade política, de abertura ao capital estrangeiro, de fatos marcantes na cultura, de várias agitações populares, mas também de muita euforia”. Ainda que breve, essa sequência merece uma especial atenção porque nela percebemos que o filme optou por mostrar Juscelino Kubitschek e o seu governo de maneira positiva. Cabe destacar que é nesse

³⁷⁴ Os compositores Paul Vance e Lee Pockriss escreveram a canção *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polka Dot Bikini*, que foi gravada pelo cantor Brian Hyland em 1960. A versão original em inglês chegou ao Brasil em 1961, na voz de Ronnie Cord. O mesmo Ronnie Cord cantou a versão da música em português, que foi escrita pelo maestro Hervé Cordovil em 1964. A música seria gravada também por Celly Campello e pela banda Blitz no Brasil, e também por outros artistas em vários países (houve versões da música em várias outras línguas).

momento do filme que se fala do governo de Jânio Quadros no estado de São Paulo, governo esse que também é elogiado. Todavia, como dissemos no capítulo anterior, os aspectos positivos do desempenho de Jânio como governador, embora reconhecidos nessa parte do filme, parecem mais um mero reflexo do contexto brasileiro mais amplo, marcado pelo desenvolvimentismo de JK.

Os aspectos da década de 1950 aparecem em diversas imagens que merecem ser comentadas. Um aparelho de rádio aparece na tela, numa clara referência ao papel desempenhado por esse veículo de comunicação na época. Imagens em preto e branco mostram o carnaval nas ruas de uma cidade, enquanto se ouve na trilha sonora a música *Fanzoca do Rádio*, do Palhaço Carequinha.³⁷⁵ O povo brinca o carnaval nas ruas, com suas danças, seus sorrisos e suas fantasias. O rei Momo recebe as chaves da cidade. Enquanto *Fanzoca do Rádio* continua sendo executada na trilha sonora, as imagens do carnaval são substituídas por cenas do que parece ser um quebra-quebra nas ruas de uma grande cidade brasileira – não há legendas nem letreiros identificando o lugar e a data – pessoas colocam fogo em vários objetos, outras destroem um bonde.³⁷⁶ A música do Palhaço Carequinha vai aos poucos tendo o seu volume diminuído e ouve-se então o trecho de uma narração de jogo de futebol – uma partida entre o Brasil e o País de Gales – no momento de um gol de Pelé. A tela exhibe então fotografias da seleção brasileira de futebol em campo. Uma nova música ganha espaço na trilha sonora: *A Taça do Mundo é Nossa*, que foi composta especialmente para as comemorações da vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1958.³⁷⁷ Temos então

³⁷⁵ A letra da música diz: “Ela é fã da Emilinha / Não sai do Cesar de Alencar / Grita o nome do Cauby / E depois de desmaiar / Pega a revista do rádio / E começa a se abanar / É uma faixa aqui, outra faixa ali / O dia inteirinho ela não faz nada / Enquanto isso na minha casa / Ninguém arranja uma empregada / [...] / Pega a revista do rádio / E começa a soletrar / É uma letra aqui, outra letra ali / O dia inteirinho ela não faz nada / Enquanto isso na minha casa / Ninguém arranja uma empregada”. Letra disponível em: <<https://www.letras.mus.br/carequinha/1669778/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

³⁷⁶ Essas imagens de arquivo que mostram as cenas de um grande quebra-quebra são as mesmas exibidas no filme *Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (1980, direção de Sílvio Tendler). De acordo com a narração em *off* que se ouve no filme *Os Anos JK*, o episódio visto nas imagens é a Revolta das Barcas, ocorrida em Niterói no ano de 1959. Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler, portanto, fizeram uso das mesmas imagens de arquivo que mostram a Revolta em seus filmes. Mas como a trilha sonora presente em *Jânio a 24 Quadros* é composta pela canção *Fanzoca do Rádio*, há uma forte diferença no tom assumido pelos dois filmes quando da abordagem do assunto, pois se o filme de Luís Alberto Pereira apresenta um tom mais leve e cômico, o filme *Os Anos JK* assume um tom mais sério/dramático, sobretudo em função da narração em *off* feita pelo ator Othon Bastos no referido filme de Sílvio Tendler.

³⁷⁷ Os conhecidos versos da música dizem: “A taça do mundo é nossa / Com brasileiro não há quem possa / Êh eta esquadrão de ouro / É bom no samba, é bom no couro / [...]”. Letra disponível em: <<https://www.musixmatch.com/es/letras/Banda-Folia-Brasileira/A-taca-do-mundo-e-nossa>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

imagens que mostram o retorno dos campeões mundiais ao Brasil, sendo recebidos calorosamente pelos brasileiros.

Há um corte na imagem e surge na tela uma grande antena de telecomunicações. A canção *A Taça do Mundo é Nossa* é interrompida e a trilha sonora do filme passa a ser composta por sons de ondas de radiofrequência. Novas imagens em preto e branco surgem. O que parece ser o trecho de um cinejornal mostra carros e uma televisão, enquanto uma narração em *off* numa voz masculina fala do lançamento de uma transmissão via satélite em Recife (Pernambuco). Uma cena de uma espécie de desfile de misses é mostrada brevemente, bem como imagens de revistas da época, que falam do rock e também de cinema (o nome do filme *Rio, 40 Graus*, lançado em 1955 e dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é exibido na tela).

Nesse momento, a trilha sonora ganha uma nova música: *Chega de Saudade*, o clássico da bossa nova, que foi escrito por Vinicius de Moraes e musicado por Antônio Carlos Jobim. Essa música ajuda a embalar as cenas filmadas em preto e branco – novamente, imagens de arquivo arranhadas – que mostram a região da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, com as pessoas na areia, todas vestindo trajes de banho – as mulheres usando biquínis. Há um rápido corte na montagem e vemos aviões sobrevoando os céus. A inauguração de Brasília é mostrada em novas imagens de arquivo acompanhadas por uma narração em *off* feita por uma voz masculina, bem ao estilo de uma transmissão de rádio ou TV. A narração anuncia o discurso de Juscelino Kubitschek, mas, logo no início desse, sons e imagens de fogos de artifício surgem e não se consegue ouvir claramente o que é dito por JK. Toda essa sequência de imagens visa sintetizar os anos do governo de Juscelino Kubitschek, período marcado por profundas transformações. O balanço feito pelo filme é bastante favorável a JK.

Em *Jânio a 24 Quadros*, outras referências ao cenário político da década de 1950 são feitas por meio de imagens de arquivo e trechos de *jingles* da época. Jânio Quadros, como era de se esperar, tem destaque nesse momento. A trilha sonora apresenta um trecho do famoso *jingle* “Varre, varre vassourinha”, cuja letra diz: “Varre, varre vassourinha / Varre, varre a bandalheira / E o povo já está cansado / De sofrer desta maneira / Jânio Quadros esperança / Desse povo abandonado”. Em seguida, a trilha sonora do filme nos mostra o *jingle* de Ademar de Barros: “Desta vez vamos com Ademar / Desta vez vamos com Ademar / Desta vez vamos com Ademar / Desta vez vamos com Ademar”. Na sequência, o *jingle* de Teixeira Lott: “De leste a oeste / De sul a norte / Na terra brasileira /

É uma bandeira o Marechal Teixeira Lott”. Depois, temos o *jingle* de João Goulart: “Pra vice-presidente, nossa gente vai Jangar / É Jango, É Jango / É o João Goulart”. Por fim, o *jingle* de Milton Soares Campos: “No leme da sua mão, está o melhor desta eleição / Milton, Milton, Milton / Será o vice-presidente da nação”. Nessa sequência há um padrão que se repete: cada *jingle* é acompanhado por imagens do político ao qual a música faz referência. É interessante observar que a música de Jânio Quadros está em um ritmo próximo de uma marchinha carnavalesca, enquanto as outras canções estão mais para marchas militares e/ou hinos.

Jânio a 24 Quadros prepara aqui o terreno para tratar das eleições presidenciais de 1960. É exibido um breve trecho de um cinejornal que comenta a vitória de Jânio Quadros para o cargo mais importante do Poder Executivo nacional. As imagens mostram a posse de Jânio em Brasília, Juscelino Ihe transmitindo o cargo e uma festa em celebração ao início do mandato do novo presidente. São cenas em preto e branco, e a trilha sonora fica por conta da canção *Diana*, de Paul Anka. Essa música tem aqui um efeito similar ao de *Cachito mio*, que foi ouvida um pouco antes no filme: parece uma brincadeira do diretor. Afinal, *Diana* é uma canção de amor, e não parece ter muita relação com o que se vê na tela: a posse de Jânio. Assim como em toda a sequência que resume em alguns minutos os aspectos marcantes dos anos 1950 – e da passagem para a década de 1960 –, nesse momento do filme o diretor faz uso de uma música na trilha sonora que certamente é conhecida por muitas pessoas que viveram a época retratada. Assim, as canções *Cachito mio* e *Diana* não servem apenas como uma espécie de comentário irônico ao que é exibido na tela, mas também ajudam a dialogar com um público que vivenciou os fatos mostrados na tela. Esse “diálogo com o público” parece ser o que é buscado pela trilha sonora em vários momentos do documentário. Quando o filme foi lançado, em 1981, é muito provável que alguns espectadores tiveram a sua memória acionada ao ouvirem as músicas presentes em *Jânio a 24 Quadros*, como *Biquíni de Bolinha Amarelinha*, *Cachito mio*, *Fanzoca do Rádio*, *A Taça do Mundo é Nossa*, *Chega de Saudade* e *Diana*,³⁷⁸ isso sem falar dos próprios *jingles* políticos. É impressionante como as músicas e as imagens de arquivo conseguem, em conjunto, sintetizar os aspectos de toda uma época. A narração em *off* de Neide Duarte, que

³⁷⁸ Como foi bem observado por Susana Schild, o uso de “músicas conhecidas” na trilha sonora do filme foi parte das estratégias usadas por Luís Alberto Pereira para “atijar o inconsciente” das pessoas. Cf. SCHILD, Susana. “Jânio a 24 Quadros”: um balanço bem-humorado da política brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 ago. 1982. Caderno B, p. 1.

foi a narração feita especificamente para o filme de Luís Alberto Pereira, nem é usada nesses momentos “musicais” da obra.

Uma avaliação positiva do governo JK também é feita no filme *Jango*, de Sílvio Tendler. No filme de Sílvio Tendler, imagens de arquivo em preto e branco mostram a capital Brasília, construída durante o governo de JK. A voz *over* do ator José Wilker descreve o período em que o Brasil foi governado por Juscelino Kubitschek da seguinte maneira: “Os cinco anos de JK sacudiram o Brasil. A modernização contagiou o país com a epidemia do novo. Bossa Nova, Cinema Novo, nova capital. Sua arquitetura arrojada tornou-se a moldura futurista de um país que exibia antigos contrastes. JK partiu seguro de que voltaria”. Há no filme de Sílvio Tendler, portanto, a referência aos mesmos aspectos da década de 1950 que apareceram em *Jânio a 24 Quadros*. Todavia, há que se observar que, na abordagem da década de 1950, as imagens de arquivo presentes em *Jango* privilegiam sobretudo elementos da História Política da época, com destaque para os rostos de alguns personagens do período, tais como Jânio Quadros, João Goulart, Marechal Teixeira Lott etc. De fato, em *Jango*, elementos da vida cultural da época como o Cinema Novo e a Bossa Nova são abordados apenas na narração em *off* de José Wilker, com a ausência de imagens sobre esses assuntos. Essa é uma diferença marcante em relação a *Jânio a 24 Quadros*, pois no filme de Luís Alberto Pereira tais elementos da vida cultural dos anos 1950 aparecem também por meio de imagens de arquivo. Outra diferença que chama a atenção é que, ao falar da década de 1950, o filme de Sílvio Tendler não tem tantas músicas na trilha sonora como o filme de Luís Alberto Pereira, assumindo um tom mais sério.³⁷⁹

De qualquer maneira, em que pesem as diferenças existentes entre os dois filmes, chama a atenção o fato de as duas obras avaliarem positivamente a década de 1950 por meio da imagem dos “anos dourados”. Desse ponto de vista, aliás, a interpretação presente nos dois filmes se aproxima bastante daquilo que a pesquisadora Heloisa Helena Pacheco Cardoso chamou de “memória hegemônica” sobre o período, uma memória muito ligada à figura de Juscelino Kubitschek, à construção de Brasília e à ideia de que aquele período foi uma época marcada pelo desenvolvimento e pelo progresso. Tal “memória hegemônica”, ainda de acordo com Cardoso, tem sido muito difundida nas últimas décadas pelos mais diferentes meios, tais como celebrações oficiais, discursos políticos, séries de TV,

³⁷⁹ Essa abordagem mais “sucinta” da década de 1950 no filme *Jango* talvez possa ser explicada pelo fato de que o cineasta Sílvio Tendler já havia feito anteriormente um documentário inteiro sobre o período, intitulado *Os Anos JK – Uma Trajetória Política* (1980). De qualquer forma, mesmo em *Os Anos JK*, a História Política do período é tratada com mais detalhes que os aspectos culturais da época.

reportagens, matérias de jornais e até mesmo pela historiografia. Segundo a pesquisadora, a valorização dos anos 1950 como “os anos dourados” a partir da figura de JK ganhou força especialmente a partir dos anos 1980:

Reportagens em televisões, ou em jornais e revistas, investem na recuperação de memórias sobre os anos 50, centrando-as no personagem JK e na cidade de Brasília, símbolos das mudanças que modernizaram o país. A imagem do presidente Juscelino vem sendo reelaborada na sua positividade desde os anos de 1980. Naquele momento, quando os caminhos da ditadura pós-1964 indicavam o seu fim, trazer, para o social, temas como democracia, modernidade, otimismo, humanidade, cumpria a função de reforçar as expectativas da sociedade na possibilidade de um Brasil novo. Esse investimento em uma dada memória, trazendo, para o presente, elementos dos anos 50, continua nas décadas seguintes. Anualmente, o nascimento de JK, a sua posse como presidente, a morte, a inauguração de Brasília são momentos onde as marcas de um passado se tornam oportunidade para reconstruir, a partir delas, a história do Brasil que se quer oficializar.³⁸⁰

Jânio a 24 Quadros e *Jango* são, portanto, dois filmes que, lançados no início da década de 1980, fizeram parte de tal processo de elaboração de uma imagem bastante positiva da década de 1950 na perspectiva de estabelecer uma contraposição aos tempos da Ditadura no Brasil do pós-1964. Se o período da Ditadura era o período do autoritarismo, da censura, dos problemas sociais e da tortura, os anos 1950 eram vistos como uma época de “democracia”, “modernidade”, “otimismo” e “humanidade”. Os filmes de Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler apresentam os fatos históricos em uma ordem segundo a qual os anos 1950 foram bem melhores que os tempos da Ditadura. Assim, quando mostram a década de 1950 sob o signo de “anos dourados”, os cineastas ressaltam a sua posição de crítica ao Golpe de 1964 e ao que veio depois. Ademais, ao mostrarem os anos 1950 de maneira positiva, os filmes de Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler buscavam justamente “reforçar as expectativas da sociedade na possibilidade de um Brasil novo” naquele início da década de 1980. Alguns elementos do passado eram trazidos à tona com o objetivo de responder aos anseios do tempo presente.

³⁸⁰ CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco. Os “anos dourados”: memória e hegemonia. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 171, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/HeloisaCardoso.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

4.3 – A POLÍTICA EXTERNA DO BRASIL NO INÍCIO DOS ANOS 1960

Se os dois filmes avaliam positivamente a década de 1950 no Brasil, algo um pouco mais complexo acontece quando o assunto em questão é a política externa desenvolvida pelo Estado brasileiro no início dos anos 1960. E isso ocorre porque, como demonstramos no capítulo anterior, os filmes assumem posições diferentes em relação a Jânio Quadros e em relação a João Goulart, pois enquanto o primeiro é criticado o segundo é elogiado. Assim, a forma como os filmes mostram a política externa do Brasil no período varia, dependendo de qual líder político é o agente dela.

A política externa de Jânio Quadros é descrita inicialmente pela narração do filme *Jânio a 24 Quadros* como “o fato mais marcante do seu governo de sete meses”. Trata-se de uma descrição ambígua, na qual a expressão “mais marcante” sugere algo relevante, enquanto a preocupação em lembrar o curto tempo de duração do governo de Jânio na Presidência – apenas “sete meses” – acaba diminuindo o peso histórico de tal “fato”. Há uma fina ironia nessa descrição. Mas o que caracterizaria tal política externa do ponto de vista do filme?

O breve trecho de um vídeo em preto e branco, com imagens arranhadas e que tremem levemente, mostra Jânio Quadros sentado ao lado de Arturo Frondizi, que foi o presidente da Argentina entre os anos de 1958 e 1962. Parece o trecho de uma reportagem televisiva ou de um cinejornal. Falando em espanhol, Frondizi menciona a origem comum de Brasil e Argentina, bem como o destino compartilhado entre os dois países. O político argentino ainda fala que o encontro com Jânio Quadros auxiliará no fortalecimento das relações entre Brasil e Argentina. Logo após esse breve discurso, há um corte na imagem e o filme de Luís Alberto Pereira exhibe o que provavelmente é um outro cinejornal da época. Mais uma vez, imagens em preto e branco dominam a tela. Com narração toda em inglês, o cinejornal aborda um discurso do presidente norte-americano John Kennedy a respeito da situação de Cuba, naquele contexto de Guerra Fria. O trecho de um discurso de Kennedy é exibido, mas a baixa qualidade do áudio e a ausência de legendas com a tradução de suas palavras para a língua portuguesa dificultam a compreensão exata e integral do que é dito no vídeo.

Todavia, o espectador que acompanhou toda aquela conjuntura do início dos anos 1960, ou que tem um mínimo conhecimento a respeito daquela época, sem sombra de dúvidas, consegue identificar qual é o tema apresentado aqui: a política externa do Brasil e

o contexto mais amplo da Guerra Fria, na qual Estados Unidos e União Soviética disputavam por áreas de influência em várias partes do mundo, incluindo o continente americano. Sabe-se que o presidente Kennedy até tentou afastar Cuba da influência soviética, e sabe-se também que a chamada “política externa independente” de Jânio Quadros buscava colocar o Brasil em uma posição de não alinhamento direto nem em relação aos EUA e nem em relação à URSS.³⁸¹ Daí a opção feita pela montagem de exibir em sequência, primeiro, as imagens que mostram o encontro entre Jânio Quadros e Arturo Frondizi, e, em seguida, o cinejornal que mostra Kennedy falando de Cuba. A busca pelo fortalecimento das relações entre países latino-americanos aparentemente tinha como função fortalecer também a própria América Latina frente aos interesses das superpotências mundiais.

Parece uma medida de fato importante adotada por Jânio Quadros. Mas não demora muito para que o filme de Luís Alberto Pereira volte a usar o deboche para falar de Jânio. Após tantas imagens em preto e branco, um novo corte na montagem introduz agora uma sequência a cores. A câmera mostra bem de perto, em *close*, o mapa da América do Sul – o nome do continente está escrito em espanhol. A trilha sonora de fundo é composta pela conhecida canção *Bésame mucho*, cantada por uma voz masculina.³⁸² Aos poucos a câmera se afasta e o espectador descobre então que o objeto não é um mapa plano, mas sim um desses globos de mesa. Há um corte brusco na montagem e a tela passa a exibir um breve plano filmado em câmera subjetiva – no qual o espectador vê a cena como se estivesse no ponto de vista de algum dos personagens. A “câmera subjetiva” se move em direção a uma moça que está sentada atrás de uma mesa de trabalho, na qual uma pequena bandeira do Brasil ocupa posição de destaque. A moça – que parece ser uma secretária – encara a câmera com um olhar de espanto, seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta – em posição de “queixo caído”. Sem desviar os olhos da câmera que a filma – seja quem for que está se aproximando dela, com certeza é alguém cuja presença gera grande impacto –, ela pega o telefone e faz uma breve ligação. “Senhor Presidente... O excelentíssimo senhor Embaixador dos Estados Unidos da América”, ela anuncia pelo telefone.

Há um novo corte na montagem e vemos Jânio Quadros sentado em uma cadeira. Sua expressão facial é séria. Ele está com a perna direita cruzada sobre a esquerda. Jânio

³⁸¹ Para mais informações sobre esses temas, ver: BEZERRA, Gustavo Henrique Marques. **Brasil-Cuba: relações político-diplomáticas no contexto da Guerra Fria (1959-1986)**. Brasília: FUNAG, 2010.

³⁸² Devido à baixa qualidade do áudio, a ausência de legendas e também ao fato de que se trata de uma canção que já foi gravada por vários intérpretes, é difícil identificar com total precisão quem canta essa música no filme *Jânio a 24 Quadros*.

gesticula de maneira firme, mas às vezes espalhafatosa, enquanto conversa com alguém (Figura 17) – em boa parte dessa cena não vemos o seu interlocutor. As palavras do presidente brasileiro são as seguintes: “O que é bom para um povo... é bom para um povo! O que é bom para os cubanos... é bom para os cubanos! O que é bom para os americanos... é bom para os americanos! O que é bom para os brasileiros... é bom para os brasileiros! Não vou invadir Cuba!”. O filme faz aqui uma clara piada com a famosa frase de Juracy Magalhães – embaixador do Brasil nos EUA à época da Ditadura, durante o governo do general Castelo Branco – que dizia que “O que é bom para os Estados Unidos, é bom para o Brasil”. A breve fala de Jânio resume a sua chamada “política externa independente”. Mas quem vemos aqui não é de fato Jânio Quadros. Na verdade, essa sequência – desde o plano que mostra o continente sul-americano desenhado no globo de mesa – foi toda filmada com atores especialmente para o filme *Jânio a 24 Quadros*. Em resumo: trata-se de uma encenação.



Figura 17 – Em uma encenação, o personagem Jânio Quadros gesticula espalhafatosamente enquanto conversa com alguém. Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.

O próprio diretor do filme interpretou Jânio Quadros nessa sequência. O figurino do personagem é composto por um *slack* indiano, um tipo de roupa que realmente era usado pelo “Jânio Quadros real”. Essa vestimenta era muito usada também pelo presidente egípcio Gamal Abdel Nasser, que nos anos 1950 nacionalizou o canal de Suez, desafiando os interesses de grandes potências do mundo ocidental. Ao adotar a mesma roupa do político egípcio, Jânio Quadros buscava construir uma imagem de alguém que não só estava apto a disciplinar o funcionamento da administração pública, mas que também estava disposto a

não se deixar influenciar pelos interesses dos países mais ricos do mundo.³⁸³ A encenação vista em *Jânio a 24 Quadros*, portanto, faz uma referência justamente à política externa independente adotada por Quadros. Mas aqui o tom não é o do elogio. O diretor/ator força muito a voz e os gestos na sua interpretação de Jânio, que aqui aparece como um homem espalhafatoso e sem muito controle sobre si mesmo. O deboche com a figura de Quadros é evidente.

Assim que Jânio termina a frase “Não vou invadir Cuba!”, a câmera se movimenta para a direita e só então vemos o seu interlocutor, que é um homem alto, magro, de barba e cabelos longos, vestido de Tio Sam (Figura 18). Esse é que é o “excelentíssimo senhor Embaixador dos Estados Unidos da América”, anunciado pela secretária por meio do telefone alguns segundos antes. Após ouvir as palavras de Jânio, esse Tio Sam, que representa os EUA, levanta-se de sua cadeira e sai da sala com uma expressão de insatisfação – visivelmente irritado, ele se retira sem dizer uma só palavra. Novamente o filme lança um olhar irônico sobre as ações de Jânio Quadros e a sua política externa é alvo da brincadeira proposta por Luís Alberto Pereira. O tom de deboche presente aqui nos permite dizer que o filme defende a ideia de que Quadros agia com irresponsabilidade ao enfrentar os Estados Unidos de tal maneira.



Figura 18 – Em *Jânio a 24 Quadros*, um ator foi usado para interpretar o personagem Tio Sam.

³⁸³ Cf. QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008, f. 299.

Logo em seguida, imagens em preto e branco voltam à tela e vemos ninguém mais ninguém menos que Ernesto “Che” Guevara. Com um olhar altivo, “Che” parece observar algo importante. Sua boina e seus cabelos longos tão característicos podem ser vistos pelo espectador. Temos um corte na montagem e passamos a ver Jânio Quadros, pensativo e com a mão no queixo. De repente, uma nova imagem é exibida: Jânio e “Che” se encontram em plena Esplanada dos Ministérios, em Brasília, onde Jânio entrega uma medalha ao conhecido revolucionário argentino. No final, eles apertam as mãos um do outro (Figura 19). Depois desse gesto, a câmera focaliza o rosto de “Che”, que está numa posição que lembra a famosa fotografia do argentino que foi feita pelo fotógrafo Alberto Korda. A trilha sonora de fundo dessa sequência é composta pela música *Ogum já foi coronel*, um canto de umbanda. Durante uns poucos segundos, também é possível ouvir ao fundo um trecho de um discurso em espanhol que fala a respeito de uma revolução no continente americano – possivelmente a Revolução Cubana. A baixa qualidade do áudio mais uma vez dificulta a análise e o espectador não consegue entender perfeitamente bem o teor de tal discurso.



Figura 19 – Os personagens Jânio Quadros e “Che” Guevara apertam as mãos durante uma encenação presente no filme *Jânio a 24 Quadros*.

O preto e branco dessa sequência que retrata o encontro entre Jânio e “Che” pode enganar algum espectador desavisado. Não se trata de uma imagem de arquivo, como poderia se supor. Novamente temos aqui uma encenação com atores, que busca remeter ao episódio real em que Jânio Quadros condecorou “Che” Guevara com a “Grã Cruz da Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul”. Após essa sequência é exibida uma outra, também em preto e branco, que mostra Jânio Quadros sentado a uma mesa e discursando – agora sim parecemos ter uma imagem de arquivo. Jânio diz que “não pode a moderna democracia

deixar de oferecer aspectos socializantes”, defendendo uma aproximação entre a livre empresa, a intervenção do Estado e o socialismo. Trata-se de um discurso marcado por longas pausas e o efeito da presença dessa sequência no filme é o de mostrar que Quadros não tinha uma fala muito coerente. O filme joga aqui com uma espécie de estranhamento em relação ao que é dito por Jânio. A política externa de Jânio é mostrada, portanto, como algo confuso.

Tratamento bem diferente é dispensado à figura de João Goulart no filme *Jango*, dirigido por Silvio Tendler, quando o assunto é também a política externa adotada pelo Brasil no início dos anos 1960. Lembremos das imagens de arquivo exibidas logo no início do filme de Silvio Tendler: os trechos de um cinejornal que aborda a visita de João Goulart à China, quando Goulart ainda ocupava o cargo de vice-presidente do Brasil, em 1961. As imagens mostram Goulart sendo calorosamente recebido pelos chineses e seu encontro com políticos daquele país. A narração em *off* feita por uma voz masculina destaca alguns dos momentos mais importantes da viagem, sempre colocando em evidência o esforço empreendido por Goulart em fortalecer as relações diplomáticas entre Brasil e China. Goulart aparece aqui como uma figura importante e que conduz bem a política externa brasileira.

Uma viagem à China comunista não era pouca coisa naquele contexto de Guerra Fria. Ainda mais quando tal viagem não foi a única feita por Goulart ao bloco comunista naquela época. Em outro momento, o filme *Jango* faz questão de lembrar que, ainda durante o governo de Juscelino Kubitschek, João Goulart fez uma viagem à União Soviética. Trata-se de uma sequência composta por imagens de arquivo em preto e branco que visam a ilustrar o texto que é lido pela narração em *off*, narração essa que diz o seguinte:

A visita à União Soviética no final de 1960 fez do vice-presidente João Goulart o primeiro dirigente latino-americano a furar a barreira ideológica armada pelo Ocidente em torno de Moscou. Recebido por Alexei Kossygin e Leonid Brejnev, altos dirigentes soviéticos, ampliou os horizontes políticos do Brasil, rompendo o alinhamento automático com os Estados Unidos, projetou o país na vanguarda das nações não-alinhadas. Jango não poderia ir à União Soviética sem ver o túmulo de Lênin, herói da Revolução Comunista de 1917. A visita protocolar impressionou os chefes militares que, em 1961, tentaram impedir a sua posse [após a renúncia de Jânio Quadros]. Ao visitar Leningrado, porto onde a história da Rússia feudal começou a naufragar, Jango foi conhecer o cruzador Aurora de onde partiram os primeiros tiros da revolução bolchevique. Estas imagens voltariam à sua lembrança ao anistiar os marinheiros brasileiros que se rebelaram em 1964. A descontração da viagem em ritmo alegre e informal fez o degelo da Guerra Fria.

Cabe destacar que o filme *Jango* também recorda a decisão de Jânio Quadros de condecorar o revolucionário argentino Ernesto “Che” Guevara, decisão essa que é descrita pela narração em *off* de José Wilker como “um gesto ousado demais”, até mesmo para os aliados do governo, tal como Carlos Lacerda que acabou rompendo com Jânio. A própria voz *over* afirma que, após a atitude de Jânio Quadros, começava uma crise política que levaria à renúncia do presidente. Apesar de a condecoração de “Che” ser um gesto atrelado à política externa independente assumida pelo governo Jânio Quadros na época, isso não é dito de maneira clara pela narração. Muito pelo contrário, a locução feita por José Wilker parece avaliar negativamente a condecoração de “Che” em função dos efeitos “nocivos” que ela causou na política interna, com o desenvolvimento de uma crise institucional. Por outro lado, quando João Goulart aparece como um personagem dessa mesma política externa independente, quando o assunto em discussão no documentário de Silvio Tendler é a visita que Goulart fez à China comunista em agosto de 1961, a narração em *off* é feita de uma maneira diferente, pois as razões para a visita de Goulart à China são apresentadas de um modo mais detalhado e positivo. O texto lido pela voz de José Wilker diz:

O aperto de mão com Mao Tsé-Tung fez de João Goulart novamente pioneiro. Desta vez aproximando o Brasil do terceiro mundo. Jango rompeu as barreiras que separavam o Ocidente da República Popular da China. Na viagem a Pequim ele repetiu o ritual de degelo com Moscou. Para Jango, a amizade entre os povos superava as fronteiras ideológicas. A visita reconhecia o direito do povo chinês à sua autodeterminação.

É interessante perceber que o texto lido pela narração em *off* faz questão de não colocar João Goulart no mesmo lado ideológico da China. Apesar do aperto de mão com Mao Tsé-Tung, Goulart permanece como um homem “do Ocidente”. O filme de Silvio Tendler parece não concordar com aqueles que disseram que Jango apoiava a instalação de um regime comunista no Brasil. A política externa independente tal como praticada por Goulart é retratada no filme como algo que visava atender, antes de qualquer outra coisa, os interesses econômicos do Brasil. O filme *Jango* mostra Goulart como um grande estadista. Como que para reforçar essa imagem, o documentário exhibe trechos de um discurso feito por Goulart na China, no qual ele fala da aproximação entre aquele país e o Brasil, dentro de uma perspectiva de união dos povos asiáticos, africanos e latino-americanos, manifestando implicitamente o desejo de romper com a dicotomia da Guerra Fria e de colocar em primeiro lugar as demandas dos países menos desenvolvidos frente aos interesses das grandes potências internacionais.

Mais adiante, durante outra sequência de *Jango*, a narração em *off* feita pelo ator José Wilker assim descreve a política externa de João Goulart:

O lance mais ousado do governo brasileiro foi a sua política externa. O Itamaraty estabeleceu a diplomacia do não alinhamento, desatando os nós que prendiam os interesses do Brasil às decisões tomadas em Washington. O governo reatou relações com a União Soviética, votou contra a política colonialista na África e apoiou o direito de Cuba à sua autodeterminação. A política externa esbarrou nas fronteiras da dependência econômica. A pressão norte-americana levou o ministro San Tiago Dantas a Washington onde, sob um clima frio, negociaria os limites da dívida brasileira.

O texto lido pela voz de Wilker é acompanhado por imagens de arquivo em preto e branco que buscam ilustrar o que é dito pela narração: vemos representantes de diversos países, incluindo de Cuba, bem como o ministro San Tiago Dantas junto ao presidente norte-americano John Kennedy. Nesse momento do filme é até exibido um breve discurso de San Tiago Dantas comentando os resultados de sua viagem aos Estados Unidos e afirmando que o Brasil buscava encontrar condições que lhe permitissem “enfrentar os seus compromissos [com a dívida externa] de acordo com a sua capacidade de pagar”. O filme *Jango*, portanto, embora reconheça a ousadia da política externa do Brasil durante o governo Goulart, também recorda os limites impostos pela dependência econômica em relação aos EUA e pelo subdesenvolvimento.

E não é por acaso que a sequência seguinte, toda ela composta por imagens de arquivo em preto e branco, mostra cenas da viagem feita pelo próprio João Goulart aos Estados Unidos. A voz *over* de José Wilker assim comenta os propósitos de tal viagem:

A viagem de João Goulart aos Estados Unidos, em abril de 1962, conteve temporariamente o afastamento entre os dois países. Na agenda de Jango, a prioridade era a renegociação da dívida externa. Para Kennedy, o importante era a definição das regras políticas do Brasil. A nacionalização das companhias norte-americanas e o programa de reformas soavam como sinais de comunização. Uma semana antes, o governador Leonel Brizola desapropriou no Rio Grande do Sul os bens da Companhia Telefônica Nacional, ramo brasileiro da ITT. Os EUA receberam Jango com confetes temendo que o Brasil fosse desviado da rota ocidental. Na ONU, Jango explicou pessoalmente à imprensa internacional o significado das nacionalizações.

Essa narração é acompanhada por imagens que mostram Goulart nos EUA, ao lado de John Kennedy, em reuniões, encontros e também desfilando em carro aberto pelas ruas, sob uma chuva de confetes. Logo em seguida, Goulart aparece discursando na ONU. O filme *Jango* apresenta o seguinte trecho do discurso do presidente:

A necessidade que nós sentimos em colocar em pauta a desapropriação das companhias, dentro de formas de entendimento, foi exatamente pelas dificuldades que elas estavam criando no momento no meu país. Poderemos estimular o investimento de capital estrangeiro se dermos a este mesmo capital uma compensação justa. E quando eu falo “justa” é exatamente para expressar o pensamento do país de “justiça”. Ela não pode ter também... Não pode obter também lucros excessivos, lucros que a enriqueçam muito depressa, em detrimento do interesse nacional, ou à custa do empobrecimento do país. Por isso desejamos encontrar um termo justo, em que elas tenham a remuneração justa, razoável pelo seu capital, que possam obter lucros, mas que, se dedicando a atividades de interesse nacional, estes lucros possam também trazer benefícios ao país.

Nas imagens de seu discurso, Goulart aparece sério, calmo, falando com serenidade e firmeza enquanto defende os interesses do Brasil (Figura 20). Ele expõe suas razões de maneira clara e direta, dando uma demonstração de que sabe o que está fazendo. Aqui ele enfrenta os interesses dos EUA e do grande capital estrangeiro, mas ele o faz de maneira calma e mostrando o mais absoluto controle de si mesmo, bem ao contrário do que foi visto na encenação presente em *Jânio a 24 Quadros* na qual Jânio Quadros aparecia falando alto e gesticulando descontroladamente durante uma conversa com o Tio Sam. Se a política externa independente aparecia como um gesto de um louco (Jânio Quadros) no filme de Luís Alberto Pereira, em *Jango* a mesma política externa independente é vista como uma demonstração de soberania nacional feita por João Goulart.³⁸⁴



Figura 20 – Cena do filme *Jango*.

³⁸⁴ Novamente temos aqui a ideia de que o “controle de si” é essencial para que o líder político possa exercer o “controle dos outros”. Enquanto Jânio Quadros aparece como um descontrolado, João Goulart aparece como alguém muito mais capaz de controlar os próprios impulsos. Desse ponto de vista, Goulart aparece como um líder político mais adequado, se comparado a Quadros – pelo menos a partir da perspectiva dos dois filmes aqui analisados.

No filme de Pereira, a política externa foi retratada de maneira negativa, já que o personagem central era Jânio Quadros. Por sua vez, o documentário de Silvio Tendler apresenta tal política externa de um modo mais positivo, já que o personagem central de *Jango* é João Goulart, que aparece na tela como um herói em defesa do interesse nacional. Em *Jânio a 24 Quadros*, o tom cômico e irônico é usado para se criticar Jânio Quadros, já em *Jango*, um tom mais sério e solene é usado para elogiar João Goulart. Como se vê, as opções estéticas feitas por cada cineasta ao tratar dos personagens históricos Jânio Quadros e João Goulart relacionam-se ao posicionamento de Luís Alberto Pereira e Silvio Tendler em relação às ações realizadas pelos dois líderes políticos.

Logo após o discurso de Goulart na ONU, o filme de Silvio Tendler procura mostrar brevemente qual foi a resposta dada pelos EUA à atitude de João Goulart. A voz *over* de José Wilker comenta que o Departamento de Estado norte-americano mandou “duas estrelas” ao Brasil, “o pálido glamour do galã John Gavin” e “a fê ensaiada do padre Patrick Peyton”, esse último, aliás, que segundo a narração em *off* procurou “mobilizar as camadas médias da sociedade” organizando “uma cruzada religiosa sob o lema ‘A família que reza unida permanece unida’” com o objetivo de “unir católicos contra comunistas”. Na sequência, a narração em *off* começa a falar da ajuda financeira que o governo dos EUA deu diretamente aos governadores estaduais hostis a João Goulart, tais como Carlos Lacerda e Ademar de Barros, governadores estaduais esses que chegaram a viajar para os Estados Unidos – em uma das imagens de arquivo podemos ver Lacerda e John Kennedy conversando tranquilamente, enquanto, em outra passagem, temos trechos de entrevistas dadas por Carlos Lacerda e Ademar de Barros, nas quais os políticos comentam detalhes de suas conversas com o governo norte-americano. São momentos do filme *Jango* em que vemos na tela a resposta dada pelos EUA à política externa adotada por Goulart. Dessa maneira, o espectador percebe que a situação de Goulart pode não ficar muito fácil dali para frente. Começa a ganhar cada vez mais forma o cenário que levaria ao Golpe de 1964.

A reflexão sobre a política externa do governo brasileiro no início dos anos 1960, aliás, tem a função de explorar o contexto histórico mais amplo que foi o pano de fundo do processo que levou ao Golpe de 1964 e à posterior instalação de uma Ditadura no Brasil, contexto histórico esse marcado pela intensa bipolarização dos tempos da Guerra Fria. Desse ponto de vista, *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* inserem fatos relacionados à política externa

justamente para elaborar um quadro explicativo mais amplo sobre os caminhos que conduziram ao Golpe.

4.4 – O GOLPE DE 1964 E OS ANOS DA DITADURA NO BRASIL

Tanto *Jânio a 24 Quadros* quanto *Jango* dão especial atenção ao Golpe de 1964 e ao período da Ditadura no Brasil, instalada após o Golpe. Em *Jânio a 24 Quadros*, o contexto histórico que leva ao Golpe de 1964 é mostrado de maneira bastante ágil. Em poucos minutos, diversas imagens de arquivo acompanhadas por uma trilha sonora constituída de diferentes áudios, oriundos provavelmente de programas de rádio, mostram o desenvolvimento da crise política no Brasil, iniciada com a renúncia de Jânio Quadros. A explicação é conhecida: após a renúncia do presidente, alguns setores se opõem à posse do vice, João Goulart, como o novo chefe do Executivo nacional, e começa então a Campanha da Legalidade a partir do Rio Grande do Sul, que defende que Goulart se torne o novo presidente da República. Na trilha sonora, há momentos em que se observa um certo caos, já que vários trechos de programas de rádio são executados em sequência e nem sempre se compreende bem o teor deles. Ouve-se também um trecho da canção *Paulistinha bonita*, do cantor gaúcho Teixeira – executada quando a tela mostra imagens da organização da Campanha da Legalidade no Rio Grande do Sul.

Há um breve depoimento de um locutor de rádio³⁸⁵ que diz ter participado da chamada Rede da Legalidade – a cadeia de rádios que apoiaram a Campanha da Legalidade –, mas o seu depoimento não pode ser totalmente ouvido porque na trilha sonora começa a ser tocada a música *Prenda minha* e não é mais possível escutar o que o entrevistado fala, mas apenas os versos da canção, que dizem “Vou embora, prenda minha, tenho muito o que fazer”. A forma da combinação entre imagens e trilha sonora no filme indica uma dificuldade de se concentrar por algum tempo em qualquer coisa.

O tema da renúncia de Jânio tem certa importância nessa parte do filme. Uma interessante sequência formada por mais imagens de arquivo trata da derrota de Jânio na eleição para o Governo do Estado de São Paulo, um ano depois de sua renúncia ao cargo de presidente. Na tela, vemos Ademar de Barros discursando depois de vencer Jânio naquele

³⁸⁵ Não há como confirmar, enquanto se assiste ao filme, se o entrevistado aqui é de fato quem diz ser. *Jânio a 24 Quadros* não apresenta legendas identificando os personagens que aparecem na tela. E o entrevistado não diz o seu nome.

disputado pleito eleitoral de 1962. Na trilha sonora de toda essa sequência, podemos ouvir a canção *Rua Augusta*, de Ronnie Cord. Em seguida, surgem mais imagens de arquivo em preto e branco e o espectador volta a escutar a narração de Neide Duarte para o filme de Luís Alberto Pereira. A narração fala do “jeitinho” dado pelo Congresso para “acalmar os ânimos” após a renúncia de Quadros: o regime parlamentarista. Segundo a narração, João Goulart não governaria de fato, pois o Brasil teria um primeiro-ministro que faria isso. Tal primeiro-ministro, ainda de acordo com a narração, era alguém “devidamente inventado”, o político mineiro Tancredo Neves.

Logo em seguida, o filme passa a tratar do governo de João Goulart na Presidência. Praticamente nada é falado sobre o tempo em que Goulart foi presidente no contexto do parlamentarismo, pois o filme já começa a falar do plebiscito que fez o Brasil voltar a adotar o regime presidencialista. *Jânio a 24 Quadros* se ocupa um pouco mais detidamente com o governo de Goulart após a volta do presidencialismo. O grande tema aqui são as reformas de base e a mobilização popular nas ruas em favor de João Goulart. Várias imagens de arquivo, todas em preto e branco, acompanhadas da narração, resumem o programa das reformas propostas por Goulart e o apoio dado ao presidente pelo povo. O filme mostra brevemente imagens do Comício de Goulart na Central do Brasil, no dia 13 de março de 1964, evento emblemático no âmbito das discussões sobre as reformas de base. De repente, temos um corte na imagem, e a tela passa a exibir cenas de pessoas nas ruas, fazendo passeatas e ostentando cartazes favoráveis às reformas, enquanto a trilha sonora executa a canção *Please Please Me*, dos Beatles. Trata-se de mais um momento “musical” do filme de Luís Alberto Pereira.

Todavia, aos poucos, a tela passa a exibir imagens de militares se movimentando, imagens essas que, na montagem, se alternam com as imagens do povo nas ruas. Não demora muito para o som da canção dos Beatles ser abafado por sons de transmissões de rádio que comentam a mobilização dos militares contra o governo de João Goulart. Ouve-se um famoso trecho da fala do então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda, dirigida ao Almirante Aragão: “Almirante Aragão! Almirante Aragão! Assassino, monstruoso! Incestuoso miserável! Almirante Aragão, não se aproxime porque eu te mato com o meu revólver, canalha! Patife! Traidor!”. A trilha sonora também apresenta um trecho de um discurso do governador de Minas Gerais à época, Magalhães Pinto, no qual é dito que a união “admirável e patriótica” das Forças Armadas estava “salvando o Brasil do comunismo”. Outro áudio – que pode ser de um cinejornal ou não – fala que “80% da

população soube da revolução apenas no dia primeiro de abril”. Em seguida, há ainda um trecho do que parece ser um programa de rádio falando da ida de João Goulart, Leonel Brizola e “outros elementos do governo deposto” para o Uruguai, após o qual são ouvidas as famosas palavras proferidas pelo senador Auro de Moura Andrade: “Assim sendo, declaro vaga a Presidência da República! E nos termos do artigo 79 da Constituição, declaro presidente da República o presidente da Câmara dos Deputados, Ranieri Mazzilli”. Gritos podem ser ouvidos e na tela são exibidas mais e mais imagens de arquivo que se combinam perfeitamente com as informações obtidas por meio da trilha sonora. Ao final de toda essa sequência, imagens da “Marcha da Vitória” – manifestação ocorrida no Rio de Janeiro em comemoração ao Golpe de 1964 – são exibidas.

Após todos esses momentos do filme, nos quais o som é um elemento essencial – as várias vozes e falas compõem uma polifonia impactante –, a trilha sonora de repente se faz em um perturbador silêncio, que dura alguns segundos. Durante essa breve parte silenciosa do filme, imagens de arquivo são exibidas. Nelas, vemos imagens de diversos políticos do período, entre os quais Gregório Bezerra, no chão e rodeado por militares (Figura 21), João Goulart acenando (Figura 22), Juscelino Kubitschek lendo uma manchete de jornal que fala da sua própria cassação (Figura 23) e, ao final, Jânio Quadros junto a um cachorro (Figura 24). A imagem de Jânio, é importante dizer, destoa de todas as outras por ter um aspecto mais cômico.



Figura 21 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.



Figura 22 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.



Figura 23 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.



Figura 24 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.

Toda essa sequência descrita acima serve de introdução ao tema da Ditadura no Brasil, iniciada justamente com o Golpe de 1964. Novas imagens de arquivo irrompem na tela. Temos um trecho de um cinejornal falando da prorrogação, via aprovação do Congresso Nacional, do mandato de Castelo Branco como presidente da República até 1967. Vemos Castelo Branco na tela e ouvimos um trecho de um discurso – possivelmente do próprio Castelo Branco – falando que o “governo da revolução” objetivava tornar “a nação economicamente independente”. Após um corte na montagem, surgem na tela imagens de um festival de música. Um público agitado bate palmas, grita e canta. Artistas se apresentam em um palco e, entre eles, reconhecemos o cantor Roberto Carlos, de quem a música *É Proibido Fumar* compõe a trilha sonora dessa parte do filme. Roberto Carlos aparece sorridente e se apresentando para a plateia. O clima do ambiente é de intensa descontração. São os tempos da Jovem Guarda que são retratados aqui.

Um novo corte na montagem surpreende o espectador. Vemos então imagens de um céu carregado de negras nuvens. Ouvimos o som de trovões. A metáfora visual e sonora é perfeitamente compreensível: o tempo está fechando no céu do Brasil. Aparecem então mais imagens de arquivo em preto e branco e podemos ver cenas do movimento de estudantes ocupando as ruas. Os jovens gritam “Calabouço! Calabouço! Calabouço!”, em uma alusão ao restaurante central dos estudantes, localizado no Rio de Janeiro, cuja qualidade da comida foi motivo de protestos de estudantes ao final dos anos 1960. Por alguns instantes as imagens dos jovens são substituídas por imagens do militar Artur da Costa e Silva – o segundo presidente militar do governo da Ditadura. A trilha sonora executa o trecho de um discurso de Costa e Silva, no qual as seguintes palavras são ditas: “Prometo manter, defender e cumprir a Constituição, observar as leis, promover o bem geral e sustentar a união, a integridade, e a independência do Brasil”. Em seguida, as imagens dos estudantes se manifestando voltam a ser exibidas. A tela mostra um cartaz que faz referência ao estudante Edson Luís, que foi morto por policiais militares durante um confronto que ocorreu justamente na região do restaurante Calabouço, em março de 1968. A missa em homenagem a Edson Luís é mostrada rapidamente. Há pessoas nas ruas. Um homem discursa ao povo junto a uma escadaria: “A gente precisa ficar sabendo de uma vez por todas se eles sempre vão apelar para a violência. E ai de nós, se nós não nos prepararmos para essa violência”.

Jânio a 24 Quadros, portanto, aborda o autoritarismo que marcou a Ditadura no Brasil. O filme exhibe diversas imagens de arquivo que remetem à violência praticada pelo

regime. Por alguns segundos, é possível ver o deputado Márcio Moreira Alves na tela, em imagens acompanhadas pelo áudio do seu famoso discurso, no qual procurou se defender do pedido de cassação feito pelo governo militar: “Nego aqui e agora que haja, em qualquer tempo ou lugar, injuriado as Forças Armadas”, ele diz. Em seguida, um áudio anuncia um Ato Institucional baixado pela Ditadura, um Ato que, segundo o que se ouve na trilha sonora do filme, tinha “como finalidade fundamental, preservar a revolução de março de 1964”. Logo após esse áudio, novas imagens de arquivo em preto e branco aparecem, e nelas são mostradas cenas de militares andando fortemente armados pelas ruas e de pessoas sendo presas. Há um corte na montagem e novamente o preto e branco é substituído no filme por uma imagem a cores. Nela, vemos o Congresso Nacional de cabeça para baixo (Figura 25), enquanto se escuta uma voz masculina lendo algum documento legal que faz referência ao AI-5: “Nos termos do artigo 2º em seus parágrafos, do Ato Institucional nº 5, de 13/12/1968, fica decretado o recesso do Congresso Nacional a partir desta data”.



Figura 25 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.

O cerceamento das liberdades individuais praticado pelo regime é mostrado, na sequência, em mais imagens em preto e branco. Uma espécie de Estátua da Liberdade desenhada em um pedaço de papelão apoiado em uma parede, com os dizeres “Estátua da Liberdade Brasil 68” (a palavra “Liberdade” está entre aspas) na parte inferior, é exibida. A imagem é, na verdade, uma representação de um militar fortemente armado. Uma crítica irônica ao autoritarismo do regime. Vemos em seguida mais imagens de arquivo que mostram confrontos nas ruas entre os opositores do regime e os militares. Há correria, pessoas gritam “Assassino! Covarde!”, alguns jogam pedras contra as tropas do governo, há sons de tiros e bombas. É curioso constatar que essa breve sequência de *Jânio a 24 Quadros*

é marcada por um clima de forte tensão, que é muito diferente de outras partes do filme, nas quais se observa um maior uso do humor e da ironia para narrar a história. De qualquer maneira, o clima de tensão não dura muito e logo na sequência voltamos a ter mais uma cena feita com o uso de atores – uma nova encenação, recurso que já foi utilizado no documentário anteriormente.

Trata-se de uma sequência a cores que mostra um grupo de três pessoas (duas mulheres e um homem) a bordo de um Fusca, executando uma ação de sequestro. A vítima do sequestro não é ninguém menos que o Tio Sam – já mostrado anteriormente em *Jânio a 24 Quadros* –, que no filme de Luís Alberto Pereira faz o papel de embaixador dos Estados Unidos. O Fusca dos sequestradores bloqueia o caminho do carro em que está o Tio Sam. Armados, os três sequestradores disparam contra o segurança do Tio Sam, que cai imóvel no asfalto. Rapidamente, os sequestradores agarram o Tio Sam e o levam para dentro do Fusca. O motorista do Tio Sam, um homem negro, acompanha toda a ação sem poder fazer nada, podendo apenas observar os sequestradores levarem o Tio Sam para longe dali. O tom do deboche novamente se faz presente. Antes de ser baleado pelos sequestradores, o segurança do Tio Sam foi mostrado como alguém que estava tranquilo, limpando a sua arma com a própria gravata. As duas mulheres que estão no Fusca são aparentemente jovens, estão com os cabelos soltos e usam roupas largas, enquanto o companheiro das duas tem os cabelos cacheados e usa barba. Os sequestradores parecem hippies. O Tio Sam novamente está com os cabelos grisalhos e soltos, usando roupas nas cores da bandeira estadunidense. A trilha sonora de toda a sequência fica por conta da música *Aquele Abraço*, de Gilberto Gil. A letra da música diz:

(Este samba
 vai pra Dorival Caymmi, João Gilberto e Caetano Veloso)
 O Rio de Janeiro continua lindo
 O Rio de Janeiro continua sendo
 O Rio de Janeiro, fevereiro e março
 Alô, alô Realengo
 Aquele abraço!
 Alô torcida do Flamengo
 Aquele abraço!
 Alô, alô Realengo
 Aquele abraço!
 Alô torcida do Flamengo
 Aquele abraço!
 (Olha o breque!)

O uso da canção de Gilberto Gil dá a sequência um tom cômico e o conteúdo da letra serve de comentário irônico sobre o que é exibido na tela. Os sequestradores mandam “aquele abraço” para os poderes instituídos da Ditadura ao raptarem o Tio Sam e irem embora. De maneira muito bem-humorada, o filme faz referência à luta armada empreendida por setores da sociedade brasileira que se opuseram ao governo da Ditadura, realizando ações como assaltos a bancos, roubo de armas em quartéis e, como é de conhecimento de muitos, sequestros de pessoas com as quais o regime poderia se preocupar. É famoso o caso do sequestro de Charles Burke Elbrick, embaixador dos EUA, ocorrido no dia 4 de setembro de 1969, na cidade do Rio de Janeiro. Elbrick foi sequestrado em uma ação executada por doze pessoas, entre as quais estavam jovens estudantes, e na qual foram usados para a fuga dois Fuscas e uma Kombi.³⁸⁶ Existem diferenças, portanto, entre o acontecimento real e a encenação vista em *Jânio a 24 Quadros*, pois no filme o número de personagens e de veículos é menor. De qualquer maneira, a sequência do filme é muito eficiente no sentido de remeter a um episódio real, que seria identificado facilmente pelo público quando do lançamento do filme no início dos anos 1980 (Figura 26).



Figura 26 – Tio Sam sendo sequestrado em cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.

Não é por acaso que, logo em seguida, há um corte na montagem e a tela exibe uma fotografia em preto e branco dos guerrilheiros que foram trocados pelo embaixador Elbrick.

³⁸⁶ Cf. BUCCI, Eugênio; AFFINI, Marcelo. O incrível sequestro de Charles Elbrick. **Super Interessante**, 31 ago. 1994. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/historia/o-incrivel-sequestro-de-charles-elbrick/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

Enquanto a fotografia é mostrada, no áudio ouve-se uma voz masculina³⁸⁷ lendo um trecho da carta redigida por Franklin Martins – um dos sequestradores – à época, na qual os guerrilheiros expunham as suas razões e faziam exigências para libertar o embaixador norte-americano. O trecho da carta que é mostrado no filme diz: “Este ato não é um episódio isolado. Ele se soma aos inúmeros atos revolucionários já levados a cabo: assaltos a bancos, onde se arrecadam fundos para a revolução, tomando de volta o que os banqueiros tomam do povo e de seus empre...”. É interessante perceber a brusca variação no tom assumido pelo filme: indo rapidamente do humor da encenação do sequestro até a tensão verificada nessa breve sequência em que um trecho da carta dos sequestradores é lido. O clima de tensão dura mais alguns segundos e, na próxima sequência, imagens de arquivo e narrações em *off*, aparentemente oriundas de algum programa de rádio ou TV da época, falam do afastamento do presidente Arthur da Costa e Silva, ocorrido em função de problemas de saúde.

Seguindo a ordem linear dos acontecimentos, o filme apresenta novas imagens de arquivo e narrações em *off* compostas por áudios da época que remetem à ascensão de Emílio Garrastazu Médici à Presidência da República, em 1969. Em um dado momento podemos ver Médici com a taça Jules Rimet, na ocasião da conquista do tricampeonato mundial de futebol pela seleção brasileira masculina, em 1970, enquanto a trilha sonora apresenta a canção *Eu te amo, meu Brasil*, de autoria de Dom, da dupla Dom & Ravel, e que ficou famosa na época com a interpretação da banda Os Incríveis. Trata-se de um breve momento do filme que faz referência ao modo como a Ditadura usou o desempenho do Brasil na Copa do Mundo de Futebol de 1970 para fins de propaganda política.

Novas imagens de arquivo em preto e branco são exibidas na tela e a trilha sonora apresenta o trecho do discurso pronunciado por Médici, quando de sua posse como presidente da República. O trecho diz o seguinte: “Homem da lei, sinto que a plenitude do regime democrático é uma aspiração nacional. E, para isso, creio necessário consolidar e dignificar o sistema representativo, baseado na pluralidade dos partidos e na garantia dos direitos fundamentais do homem”. Mas a montagem do filme não perdoa. Como que para desmentir as palavras ditas por Médici, o filme apresenta em seguida uma breve cena de um homem no chão, machucado, sem camisa e gritando. Perto dele, podemos ver a perna de alguém e parte de uma capa de couro – provavelmente é um militar que está perto do homem

³⁸⁷ Não foi possível identificar com precisão quem é o dono dessa voz. Sabe-se que, na época, a carta de Franklin Martins foi divulgada nos meios de comunicação. O áudio, assim, pode ser oriundo de uma gravação de rádio ou TV da época ou não, e ele se caracteriza pelo tom grave e sério da voz.

que grita desesperadamente (Figura 27). É uma breve encenação que temos aqui e ela faz clara referência aos episódios de tortura ocorridos nos porões da Ditadura. O homem que está no chão tem os cabelos e a barba grandes e, pelo que o filme mostra, ele não está tendo os seus “direitos fundamentais” respeitados, como prometera Médici em seu discurso. Todavia, o tom geral dessa cena não é sério/trágico, mas remete ao grotesco – a câmera filma a boca aberta do homem.³⁸⁸

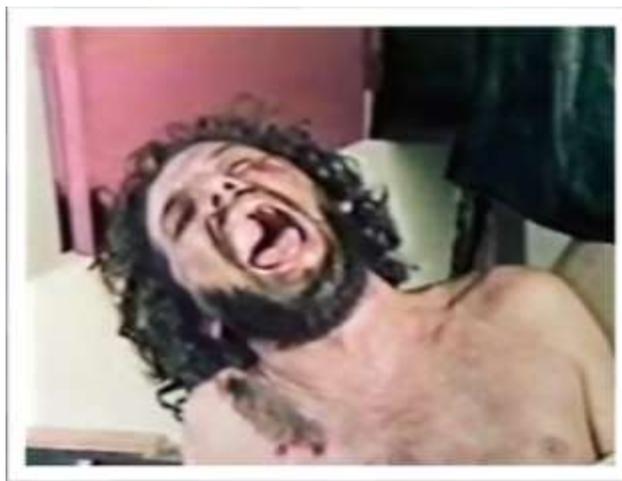


Figura 27 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.

Em seguida, o silêncio domina a trilha sonora e em imagens a cores a tela exhibe os túmulos de algumas conhecidas figuras políticas do Brasil: Juscelino Kubitschek, João Goulart, Carlos Lacerda, Ademar de Barros, Getúlio Vargas. Pouco a pouco, o silêncio é interrompido pelo som do vento, seguido do som tenso de violinos. Pessoas deixam flores no túmulo de Vargas. A sequência dura pouco mais de um minuto e a sua mensagem é: muitos dos políticos que marcaram a experiência democrática no Brasil entre 1946 e 1964 estão mortos. É como se o filme sugerisse aqui que uma parte da História do Brasil se encerrou e o que há no presente é o arbítrio da Ditadura, o regime responsável por torturar e matar seus opositores, como visto anteriormente na breve cena de tortura apresentada pelo filme.³⁸⁹

³⁸⁸ De acordo com Mikhail Bakhtin, a “bocarra aberta” é um dos sinais da vida grotesca do corpo. Ver: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987, p. 269.

³⁸⁹ Essa sequência do filme que mostra os túmulos de alguns políticos brasileiros tem também a função de, para nós valermos dos termos usados por Michel de Certeau, atribuir um lugar para o tempo passado. Segundo Certeau, “A escrita [da História] não fala do passado senão para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do mesmo texto, ela honra e elimina. Aqui a linguagem tem como função

Jânio a 24 Quadros chega então ao seu próprio tempo presente. Na trilha sonora, ouve-se os conhecidos acordes de guitarra da canção *Summertime*, de Janis Joplin, enquanto a tela exhibe, em imagens a cores, cenas da vida urbana: pessoas aos pés da estátua do Cristo Redentor, no Rio de Janeiro, gente andando pelas ruas de uma cidade, lojas movimentadas, um posto de gasolina, carros circulando, vários muros pichados com diversas frases,³⁹⁰ sendo que em um deles é possível ler a frase “Fi-lo porque qui-lo”,³⁹¹ frase essa que, de acordo com o folclore político, teria sido dita por Jânio Quadros quando ele foi questionado sobre as razões de sua renúncia ao cargo de presidente, em 1961. Enquanto a canção de Janis Joplin continua sendo tocada na trilha sonora, podemos ver um cartaz com o rosto de “Che” Guevara, uma boca fumando um cigarro (aparentemente, um cigarro “artesanal”, que pode até mesmo ser de maconha), uma extensa área verde afastada da zona urbana, uma televisão exibindo cenas do noticiário – é possível reconhecer o rosto de Cid Moreira apresentando o *Jornal Nacional*, da TV Globo –, pessoas jovens vestidas de branco em uma área verde conversando enquanto comem, pessoas pobres em uma favela, pessoas nas ruas em frente à câmera, um homem joga sinuca em um bar, uma parede pichada com a frase “Não compre jornais, minta você mesmo”, um muro pichado com a frase “Tessão vos une”.

Há um corte para uma imagem da bandeira do estado de São Paulo. Na trilha sonora, *Summertime* cede lugar ao som de uma banda militar. A tela exhibe imagens de Paulo Maluf, governador de São Paulo à época de produção do filme, em um evento público. Em seguida, é mostrada uma televisão exibindo o *Jornal Nacional* e há um trecho de uma entrevista do General Dilermando Monteiro (Comandante do II Exército) afirmando que o Brasil vivia uma “fase tranquila” e sem “nenhum aspecto de golpe militar”, mas que havia apenas problemas de ordem política que, segundo ele, seriam comuns em períodos eleitorais. A

introduzir no *dizer* aquilo que não se faz mais. [...] a recondução do ‘morto’ ou do passado, num lugar simbólico, articula-se, aqui, com o trabalho que visa a criar, no presente, um lugar (passado ou futuro) a preencher, um ‘dever-fazer’. A escrita acumula o produto deste trabalho. Através dele, libera o presente sem ter que nomeá-lo. Assim, pode-se dizer que ela faz mortos para que os vivos existam”. CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 110. Embora Michel de Certeau esteja falando da escrita da História tal como empreendida pelo historiador profissional, acreditamos que a “escritura filmica da História” tal como realizada por Luís Alberto Pereira também procura atribuir um lugar para o passado – os “mortos” –, de modo a também atribuir um lugar para os homens do tempo presente. Esse esforço do cineasta ficará ainda mais claro, como se verá mais adiante, na cena final do filme.

³⁹⁰ As frases são: “Beatles 4ever”; “Fobia or not fobia”; “Luxo p/ todos. Pau no @* da UNE”; “Nicaragua livre!”; “Benvindo Skylab”.

³⁹¹ No muro mostrado no filme, houve uma “intervenção” na pichação: a primeira letra “o” da frase foi transformada em uma letra “a”, e a palavra “cão” foi escrita antes da frase, de modo que também é possível ler “cão fi-la” (cão fila, da raça fila). Todavia, no muro, a frase “Fi-lo porque qui-lo” aparece em destaque, circulada.

montagem de *Jânio a 24 Quadros* novamente trabalha no sentido de desmentir o que é falado e a tela exibe imagens de jornais impressos da época noticiando as tensões presentes na disputa eleitoral entre os generais João Batista Figueiredo e Euler Bentes Monteiro, candidatos à Presidência da República nas eleições indiretas de 1978.

Mais uma vez a ironia se faz presente no filme e a tela mostra dois *outdoors* muito interessantes (Figuras 28 e 29). Os dois *outdoors* estão um do lado do outro, e é o movimento de câmera que vai do primeiro – o que mostra o apoio dado por Santo Amaro ao presidente João Batista Figueiredo – ao segundo – o que faz uma propaganda da cachaça 51. A ironia aqui está no fato de que, apesar da fala de Dilermando Monteiro, segundo a qual não havia nenhum aspecto de golpe militar no Brasil, a população brasileira – o povo – da época só tinha a liberdade de escolher qual a marca de cachaça consumir, tendo em vista que as eleições presidenciais eram indiretas. Os tempos, portanto, não eram efetivamente democráticos.



Figura 28 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.



Figura 29 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.

A cena seguinte é igualmente muito interessante, porque ela vem reforçar essa ideia do afastamento entre o povo e o campo da política institucionalizada. Em um boteco, homens comem e bebem enquanto uma TV ali perto exibe imagens da chegada de João Batista Figueiredo à Presidência da República (Figura 30). Cabe mencionar que alguns detalhes da cena – o modelo do aparelho de TV, a parede ao fundo e as garrafas de bebidas – revelam que o local é o mesmo que foi visto nos primeiros minutos do filme *Greve!* (1979, direção de João Batista de Andrade), um importante documentário sobre a greve dos metalúrgicos do ABC paulista no final dos anos 1970 (Figura 31). Em uma comparação entre os dois filmes, é possível perceber que há diferenças no ângulo dos enquadramentos da câmera e também no conteúdo do áudio da TV que se ouve. Em outras palavras, o ambiente é o mesmo, mas as cenas não são totalmente iguais nos dois filmes. Não está claro, portanto, se um filme cita o outro ou se as imagens foram feitas no mesmo dia, por equipes diferentes. De qualquer forma, a ideia trabalhada é a mesma: naquele contexto, o povo não participava ativamente da política institucional, mas vivia alheio às tomadas de decisões feitas por aqueles que detinham o poder.



Figura 30 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.



Figura 31 – Cena do filme *Greve!* (1979).

A montagem corta para a imagem de uma capa de revista que mostra o presidente Figueiredo sem camisa e se exercitando. Enquanto isso, na trilha sonora, é possível ouvir o trecho do seu discurso de posse na Presidência. Há mais um corte na montagem e a tela passa a exibir imagens do programa televisivo *Abertura*, da TV Tupi, que mostram políticos, jornalistas e artistas. Enquanto isso, na trilha sonora ouve-se a seguinte narração (aparentemente de um programa de rádio ou TV da época):

A Anistia, mesmo não sendo total, é a luz que renasce em velhos corações cansados pela solidão e falta de esperança... Sonhos destruídos no meio do voo... O homem livre... Nada pode dar tanta dignidade à vida de cada um... Um Brasil livre para brasileiros livres... A democracia... se a gente não acredita nessas coisas, que sentido tem a vida? Por isso, a Anistia não foi feita para ser comemorada ou celebrada com alegria. A palavra é outra...

A palavra é: respeito... O Natal deste ano vai ser diferente. Vamos estar todos juntos!

Neste momento o filme vislumbra um cenário político mais aberto e a tela exhibe imagens de pessoas com bandeiras vermelhas gritando, em coro: “De norte a sul, de leste a oeste, o povo todo grita ‘Luís Carlos Prestes’”. Trata-se da calorosa recepção ao velho comunista que durante a Ditadura havia se exilado na União Soviética, regressando ao Brasil apenas depois da aprovação da Lei de Anistia. Em um dado momento, Prestes é filmado discursando para a multidão, que repete, palavra por palavra, tudo o que é dito por ele. No discurso, Prestes afirma que a Anistia conquistada não é aquela pela qual o povo lutou, mas que a verdadeira Anistia ainda seria conquistada. A câmera filma Prestes de baixo para cima, e a sensação que se tem é que se trata de um professor ditando algo para os seus alunos, que disciplinadamente repetem o que ele diz.³⁹²

O filme aponta para possíveis caminhos no que diz respeito à participação política naqueles anos finais da Ditadura, embora pareça desconfiar de todos eles. Em um outro momento do filme é feita uma referência ao movimento estudantil da época. Uma parede está pichada com a frase “Abaixo a babaquice” e próximo a ela um jovem comenta a respeito da situação política do país. “Eu tenho 24 anos e tenho 15 anos de Ditadura na minha vida e o que é que eu sou? O que eu pude discutir?”, ele se questiona. Ainda de acordo com a sua fala, o presidente Figueiredo só sabia andar de cavalo, mas Golbery do Couto e Silva era inteligente, embora “sacana”. Na avaliação do jovem, a direita seria mais inteligente do que a esquerda porque, na hora “H”, a direita sempre se unia, ao contrário da esquerda, que historicamente tendia a fragmentações.

Em seguida, dois outros jovens, cada um vestindo uma camiseta de uma chapa que concorria nas eleições da UNE, são mostrados, como que para ilustrar tais fragmentações. Há um corte na montagem e um grupo de jovens, todos vestidos de branco, aparecem reunidos numa espécie de retiro espiritual. Há mais um corte na montagem e a tela exhibe um jovem andando pela rua enquanto fala da juventude do PTB. A câmera o acompanha só até certo momento, pois há uma hora em que o jovem continua a andar e a falar, mas a câmera deixa de segui-lo, como se estivesse cansada do seu discurso. O rapaz que no início do filme

³⁹² Em movimentos de rua, é comum o público presente repetir as palavras ditas por quem está discursando, como um modo de fazer o discurso ecoar mais amplamente, o que é uma técnica muito útil especialmente quando os manifestantes não dispõem de bons microfones e caixas de som para fazer o discurso ser ouvido por mais pessoas. Contudo, em *Jânio a 24 Quadros*, a cena do discurso de Prestes parece realmente a aula dada por um velho professor aos seus obedientes alunos.

já havia aparecido dando um depoimento enquanto tomava banho volta a aparecer novamente no chuveiro e ele diz que decidiu romper com tudo, até mesmo com o sistema decimal.

A juventude parece um pouco perdida ao procurar os seus caminhos. Não é por acaso que, quando a tela exhibe manchetes de jornais da época falando do fim do bipartidarismo e do restabelecimento do pluripartidarismo, em um contexto marcado por tensões políticas – recordemos os atentados na sede da OAB e no Riocentro, acontecimentos que também são mencionados nas manchetes de jornais exibidas na tela –, a trilha sonora é ironicamente composta pela música *Mania de Você*, de Rita Lee, que diz: “Meu bem, você me dá água na boca”. Todavia, quando o espectador lê as manchetes de jornais, fica a sensação que aquela conjuntura não era de dar “água na boca” em ninguém. Até mesmo a criação do PT – o Partido dos Trabalhadores – é vista com ironia pelo filme, na cena que mostra os sindicalistas Olívio Dutra e Luiz Inácio Lula da Silva conversando pelo telefone. No diálogo, que parece ter sido especialmente encenado para o filme, Lula diz:

O governo tá falando em abertura, e a gente tá percebendo com clareza de que a abertura é só para a elite, quer dizer, para a burguesia tudo, para a classe trabalhadora nada. Eu acho que a gente tem que colocar isso para o trabalhador com muita clareza. A gente tem que mostrar para o trabalhador que somente ele, trabalhador, participando do processo político, ele concorrendo às eleições, ele se organizando, e ele elegendo efetivamente quem esteja compromissado com a classe trabalhadora, ele poderá ter seus problemas resolvidos a médio prazo porque, senão, a gente vai ter problemas resolvidos a longo prazo, e a longo prazo quase todos nós já morremos. Uma coisa fundamental que tem que ser dita para o trabalhador, e aí algumas críticas que fazem ao PT, por exemplo, algumas pessoas dizem que o PT é partido de classe, e a gente não tem que ter nenhuma vergonha de dizer que é partido de classe porque efetivamente é um partido de classe. Só que não é um partido da classe dominante como é até hoje, quer dizer, a burguesia hoje se faz representar no parlamento, e quando a gente tenta criar um partido, a burguesia vem explorar, dizendo que é um partido de classe. A gente tem que mostrar para o trabalhador que partido político não é privilégio de Magalhães Pinto, de Jânio Quadros, de Getúlio Vargas, de Brizola [...] O trabalhador tem condição de criar o maior partido já criado nessa terra. O governo vem com aquela de dizer que a gente não pode participar de política. A burguesia vem com aquela de que a gente não pode misturar sindicato com política. Mas a verdade é que todo mundo participa de política nesse país, menos a classe trabalhadora. É chegada a hora e a vez da gente participar do processo político e fazer a abertura que a gente entenda que seja boa para a classe trabalhadora.

Lula fala de maneira séria e tranquila. Enquanto discursa ao telefone, ele fuma um cigarro. Na sua fala, é perceptível a noção segundo a qual a classe trabalhadora deve ser guiada pelo partido. O filme não parece apostar muito no Partido dos Trabalhadores como

um caminho para a participação política dos trabalhadores. No diálogo, é Lula quem fala mais e, ao se despedirem um do outro, Olívio Dutra diz apenas: “Se a gente precisar, a gente dá um grito”. Ou seja, é Lula que se coloca como o líder a ser seguido no âmbito do PT. Quando desliga o telefone, Lula dá carinhosos tapinhas no aparelho, como que o acariciando (Figuras 32 e 33).



Figura 32 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.



Figura 33 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.

Assim, após fazer um balanço bem-humorado das últimas décadas da História Política Brasileira, o filme *Jânio a 24 Quadros* termina de maneira aberta, sem apontar com segurança nenhum caminho a ser seguido pela população brasileira à época de seu lançamento. O final do filme é composto por imagens de Brasília – a esplanada dos Ministérios, a Praça dos Três Poderes, o Congresso Nacional, o Memorial JK, o Palácio do

Planalto, a Torre de TV. Na trilha sonora é possível ouvir os sons de um aparelho de rádio sendo sintonizado, há a sucessão de trechos musicais diversos e também o som de ondas radiofônicas. A metáfora sonora é: o Brasil ainda estava tentando “se sintonizar” naquele momento histórico. O último plano do filme mostra a Torre de TV de Brasília (Figura 34).

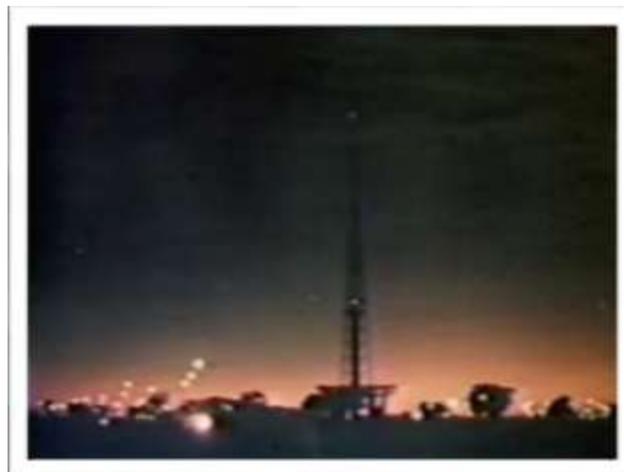


Figura 34 – Cena do filme *Jânio a 24 Quadros*.

Nesse momento final de *Jânio a 24 Quadros*, há um letreiro que informa que o filme foi dedicado a Augusto Sevá, Presidente Almeida Sales, Tereza, Carbonari, Gerafilmes, John Lennon e Mazzaropi. Na trilha sonora, uma última música é tocada: a canção *Brasil Pandeiro*, dos Novos Baianos. A letra da música diz:

Chegou a hora dessa gente bronzeada mostrar seu valor
 Eu fui à Penha, fui pedir a Padroeira para me ajudar
 Salve o Morro do Vintém, pendura a saia eu quero ver
 Eu quero ver o tio Sam tocar pandeiro para o mundo sambar
 O Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada
 Anda dizendo que o molho da baiana melhorou seu prato
 Vai entrar no cuzcuz, acarajé e abará
 Na Casa Branca já dançou a batucada de ioiô, iaia
 Brasil, esquentai vossos pandeiros
 Iluminai os terreiros que nós queremos sambar
 Há quem sambe diferente noutras terras, outra gente
 Um batuque de matar
 Batucada, reunir vossos valores
 Pastorinhas e cantores
 Expressão que não tem par, ó meu Brasil
 Brasil, esquentai vossos pandeiros
 Iluminai os terreiros que nós queremos sambar
 Ô, ô, sambar, iêiê, sambar...
 Queremos sambar, ioiô, queremos sambar, iaia

Naquele momento em que a Ditadura caminhava para o seu final, essa música dos Novos Baianos sendo apresentada no fim de um filme que abordou a recente História Política do país assume um significado interessante. Em meio à abertura política, era chegada a hora da “gente bronzada” – o povo brasileiro – mostrar o “seu valor”, era o momento de esquentar os pandeiros. Mas qual caminho seguir? O filme não dá uma resposta clara a essa questão. A sensação que fica ao fim do filme é que a recente História do país teve vários problemas, entre eles o autoritarismo. Assim, cabe à população buscar novos caminhos para prosseguir. *Jânio a 24 Quadros* termina com um clima que mistura otimismo e desconfiança quanto ao futuro.

Muitos dos fatos apresentados em *Jânio a 24 Quadros* no que diz respeito ao Golpe de 1964 e à Ditadura também são temas presentes no filme *Jango*. O filme de Silvio Tendler também explica o Golpe por meio de uma análise do contexto gerado a partir da renúncia de Jânio Quadros ao cargo de presidente da República. O gesto de Quadros é descrito pela narração em *off* – feita na voz do ator José Wilker – como algo que foi inesperado na época e que pegou todos de surpresa. A narração também fala da reação de setores militares à renúncia de Quadros, destacando que houve quem rejeitasse a posse do vice João Goulart no cargo que até então era ocupado por Jânio Quadros. “Estava montado o cenário para o golpe”, afirma a voz de José Wilker na narração em *off*. Essa breve sequência é exibida logo no início de *Jango* e já dá o tom do que se verá no restante do filme, a saber, uma narrativa sobre o Golpe de 1964 que é toda ela elaborada a partir de um fim que já é conhecido.

O filme de Silvio Tendler explora essa conjuntura do Golpe de 1964 especialmente por meio de alguns depoimentos. A versão dos militares é apresentada por meio da fala do General Antonio Carlos Muricy, que destaca o cenário de “luta ideológica” vivido pelo Brasil em meados anos 1960. Nas palavras de Muricy, o problema para os militares não era a figura de João Goulart em si, mas sim aqueles indivíduos que o cercavam e que estariam “o levando para um lado de esquerdismo”. O velho general ainda afirma que “a guerra revolucionária” já estava instalada no Brasil e os comunistas objetivavam chegar ao poder de uma maneira pacífica, o que ia de encontro às ideias de membros das Forças Armadas. Assim, o objetivo de muitos militares era impedir que o Brasil seguisse “o caminho da Tchecoslováquia”, nas palavras de Muricy.

Logo após o depoimento do general Muricy, o filme exhibe um depoimento do político Leonel Brizola, que apresenta uma perspectiva mais favorável à figura de João Goulart. Brizola fala basicamente da mobilização a favor da posse de Goulart como

presidente após a renúncia de Jânio Quadros, destacando principalmente a participação popular, o uso dos meios de comunicação – numa clara referência à “rede da legalidade” – e o crescimento no país inteiro da pressão contra os militares que queriam impedir que Goulart assumisse a Presidência. Assim como no depoimento do general Muricy, Leonel Brizola é filmado por uma câmera estática enquanto fala de maneira séria. Mas há uma diferença importante em relação ao depoimento do general. Num dado momento, a imagem corta do rosto de Brizola para uma série de imagens de arquivo, todas elas em preto e branco, que mostram a mobilização popular a favor de João Goulart após a renúncia de Jânio Quadros. São imagens de arquivo que visam confirmar o que é dito por Brizola. Assim, enquanto a fala do general Antonio Carlos Muricy aparece como a fala de um único homem que lembra a oposição feita por alguns militares a João Goulart, a fala de Leonel Brizola adquire um peso muito maior no sentido de demonstrar que amplos setores da população brasileira se manifestaram favoravelmente à posse de Goulart na Presidência da República. E o peso da fala de Brizola deve-se muito justamente ao uso das imagens de arquivo que são exibidas enquanto se ouve em *off* a voz do político.

O mesmo procedimento é adotado no depoimento seguinte, a saber, a fala de Aldo Arantes, que era o presidente da União Nacional dos Estudantes em 1961. Durante o depoimento de Arantes, no qual se fala sobre a mobilização dos estudantes junto à Campanha da Legalidade, mais imagens de arquivo são exibidas para ilustrar o que ele diz. Nas cenas em preto e branco, a quantidade de pessoas nas ruas é grande e o povo aparece defendendo João Goulart contra aqueles que não queriam vê-lo na Presidência. Após o fim do depoimento de Aldo Arantes, novas imagens de arquivo são exibidas, dessa vez acompanhadas pela narração em *off* de José Wilker, que faz um resumo dos fatos ocorridos após a renúncia de Jânio Quadros: a Campanha da Legalidade, o retorno de João Goulart ao país, a solução encontrada para a crise na época com o parlamentarismo e a situação do PTB – partido de Goulart – naquele contexto, estando em minoria no Ministério, o que fez Goulart apelar para a “pressão popular” no intuito de interferir nas decisões ministeriais. As imagens de arquivo ilustram tudo o que é dito pela narração em *off* e se vê na tela o povo nas ruas, João Goulart em meio a políticos, militares etc.

O filme *Jango* contextualiza a chegada de João Goulart à Presidência da República no quadro mais amplo das lutas pelas “reformas de base” no início dos anos 1960, bem como o cenário internacional marcado pela Guerra Fria. A narração em *off* de José Wilker é muito explícita ao mencionar a “luta ideológica” que ocupou as ruas naquela época, bem como “a

propaganda de direita” que “fazia de Cuba o pretexto para exhibir em público suas velhas fantasias”. Enquanto se ouve a voz de José Wilker fazer tais afirmações, a tela exhibe imagens de arquivo que mostram pessoas nas ruas segurando cartazes. Esses cartazes trazem as seguintes mensagens: “Liberdad a los niños esclavos cubanos” (os erros de grafia são do próprio cartaz mostrado), “Rompimento de relações imediatas com bandidos comunistas cubanos”, “Cuba sim, Rússia não!”, “O Brasil ao lado do povo cubano contra a tirania soviética”, “Queremos liberdade nas Américas”. São manifestações anticomunistas que se fizeram muito presentes no período histórico retratado. Ao falar das “velhas fantasias” de tais manifestações políticas “de direita”, o documentário de Silvio Tendler parece ir de encontro à versão da História contada por essa mesma “direita”, que geralmente fala do “perigo comunista” que ameaçava o Brasil em meados da década de 1960. Dito de outra forma, embora o filme reconheça que João Goulart tinha um compromisso com as “reformas de base”, a obra não parece ver no governo Goulart uma administração de caráter comunista.

Mas a esquerda também se fazia presente nas ruas nesse quadro de “luta ideológica” que aos poucos o filme vai elaborando. O texto lido pela narração em *off* diz, em seguida: “A esquerda acreditava no sucesso do modelo cubano. A mobilização política em defesa do governo de Fidel Castro estava espalhada pelo Brasil”. Merece especial atenção aqui a diferença no modo de retratar os grupos de esquerda e direita da época. A voz *over* de José Wilker não faz nenhuma crítica mais direta, nesse momento do filme, aos grupos de esquerda, enquanto a direita é retrata como um grupo ignorante e que acreditava em “velhas fantasias”. Nesse sentido, o filme *Jango* toma uma posição muito clara e, para explicitar isso, são exibidas imagens de arquivo do líder comunista David Capistrano tentando falar em público, em um palanque, na cidade de Caruaru, mas sendo interrompido por pessoas que estavam ali presentes. Há vaias e gritos, objetos são jogados em direção ao palanque, um ovo atinge um dos oradores e ele tenta se limpar, os discursos são interrompidos e não podem ser integralmente ouvidos, há barulhos de bombas explodindo, um tumulto se inicia na plateia, a polícia chega para tentar acalmar os ânimos do público (Figuras 35, 36, 37 e 38).

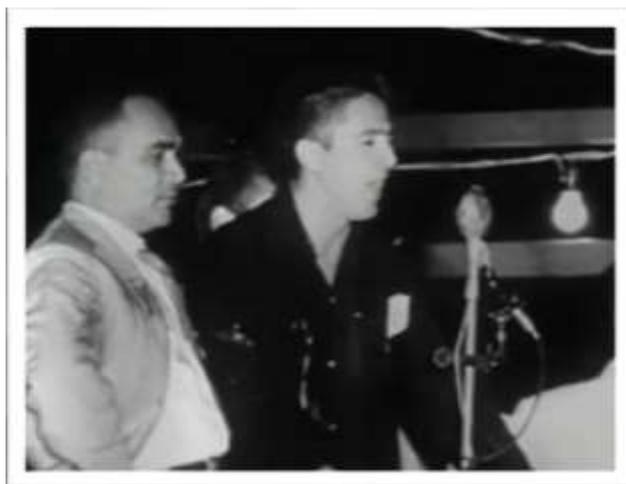


Figura 35 – Cena do filme *Jango*.



Figura 36 – Cena do filme *Jango*.



Figura 37 – Cena do filme *Jango*.



Figura 38 – Cena do filme *Jango*.

Trata-se de uma sequência bastante tensa do filme. A narração em *off* assim comenta tais cenas exibidas na tela: “O líder comunista David Capistrano, que seria tragado pela violência do Estado nos anos setenta, sofria a intolerância dos anos sessenta”. Novamente, o filme tece uma dura crítica aos grupos de direita do período, que além de “ignorantes” eram também “intolerantes” e violentos. O filme se posiciona, assim, favoravelmente aos grupos de esquerda dentro daquele contexto de “luta ideológica”.

Na sequência, o filme apresenta mais exemplos de manifestações de intolerância dos grupos de direita do período: a tentativa de atentado na Exposição Soviética ocorrida no Brasil, em 1962, atentado esse que, de acordo com a narração, foi planejado “nos porões do Governo da Guanabara”, e o ataque à sede da UNE pelo Movimento Anticomunista (MAC). Aliás, o episódio em que a sede da UNE foi metralhada por membros do MAC é assim comentado e contextualizado no filme pelo depoimento de Aldo Arantes:

A União Nacional dos Estudantes foi alvo dessa ação terrorista dos grupos de extrema direita. O Movimento Anticomunista desencadeou uma ação contra a União Nacional dos Estudantes metralhando a sede da UNE. Na verdade, o que estava ocorrendo é que se organizava no Brasil uma corrente fascista, organizações paramilitares que se organizavam, a direita se organizava, financiada por organizações estrangeiras, posteriormente se tomou conhecimento disso... Tudo isso com uma razão muito clara: impedir a participação do povo na política, conter a participação dos trabalhadores, conter a participação da classe operária, conter a participação dos trabalhadores rurais, conter a participação dos estudantes. Porque nós estávamos exatamente numa caminhada para um processo de democratização maior, democratização econômica, democratização da propriedade da terra, democratização do poder político, democratização do saber. E as classes dominantes brasileiras no seu reacionarismo... quer dizer, os grandes grupos estrangeiros, as empresas multinacionais, quer

dizer, os latifundiários, a grande burguesia brasileira não podia admitir nem mesmo as limitadas reformas de base que o presidente Jango Goulart queria implantar no Brasil.

Merece destaque o fato de que, durante essa fala de Aldo Arantes, a tela exhibe imagens de arquivo em preto e branco que mostram mensagens de teor anticomunista escritas nas paredes de uma grande cidade. As mensagens dizem coisas como: “Mantenha sua cidade limpa matando um comunista por dia. MAC”, “Morra, San-Thiago”, “San-Thiago assalariado da Rússia! MAC”, “Fogo na canalha comunista. MAC”. Além dessas imagens, também temos outras, que mostram o povo nas ruas segurando faixas que exigem punições para os membros do MAC, o Movimento Anticomunista que metralhou a sede da UNE. Todas essas imagens de arquivo somadas ao depoimento de Aldo Arantes ajudam a dar a dimensão da “luta ideológica” existente no Brasil no contexto da Guerra Fria. Nesse cenário, a intolerância dos grupos de direita não poupava nem mesmo “as limitadas reformas de base” – nas palavras de Aldo Arantes – de João Goulart. Aqui, o filme parece sugerir que as medidas propostas por Goulart não eram extremamente radicais, embora fossem vistas dessa maneira pelos grupos de direita.

Um pouco mais adiante, em uma outra passagem, o filme *Jango* continua explorando o tema da “luta ideológica” da época, principalmente quando o assunto são as eleições de 1962, durante as quais, de acordo com a narração em *off*, “O Instituto Brasileiro de Ação Democrática – IBAD –, ponta de lança do IPES, despejou mais de dois milhões de dólares na campanha, sustentando a propaganda de 250 candidatos à Câmara Federal e vários governadores”, no intuito de “conter o avanço da esquerda”. E é nesse momento do filme que temos a exibição do trecho de um filme de propaganda produzido pelo IPES. Esse filme de propaganda é todo composto por imagens em preto e branco e há a presença de uma forte voz *over* masculina, no melhor estilo “voz de Deus” do cinema documentário clássico. Essa voz lê um pequeno texto que merece ser transcrito na íntegra:

Vencerão as instituições democráticas no entrelhecho das ambições desenfreadas? Da crise ao caos... O país pode ser arrastado a uma crise inconciliável. Que estamos fazendo nós para impedir que se coloque diante do povo brasileiro a trágica opção entre soluções antidemocráticas? Nós, os intelectuais. Nós, os dirigentes de empresas. Nós, os homens com responsabilidade de comando. Nós que acreditamos na democracia e no regime da livre iniciativa não podemos ficar omissos enquanto a situação se agrava dia a dia. A omissão é um crime! Isolados, seremos esmagados. Somemos nossos esforços! Orientemo-nos num sentido único à ação dos democratas para que não sejamos vítimas do totalitarismo. E é justamente para coordenar o pensamento e a ação de todos aqueles que não querem

ficar de braços cruzados, diante da catástrofe que nos ameaça, que é necessário criarmos um organismo novo, com uma mensagem nova para a nova realidade do Brasil de hoje. Temos uma finalidade básica: evitar que a difícil situação que o país atravessa venha a comprometer nossas instituições democráticas e tradições cristãs. O Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais tem essas finalidades básicas, seus objetivos são claros e definidos. A ele caberá executar um plano que leve a estes objetivos: fortalecimento das instituições democráticas, superação do subdesenvolvimento, estabilização da moeda, moralização e eficiência da estrutura governamental. Mas o IPES não pode ficar em palavras, é preciso agir!

A voz *over* que faz a narração desse pequeno filme de propaganda é forte, como se estivesse convocando o espectador para uma luta. O filme de propaganda é composto por algumas imagens bastante interessantes: vemos a cidade de Brasília, homens de terno e gravata, médicos, engenheiros e empresários (os “homens com responsabilidade de comando” mencionados pela narração), uma mulher comprando algo em uma casa comercial, um homem lendo um jornal na praia, mãos que se apertam tendo ao fundo a bandeira do Brasil, pessoas nas ruas, homens depositando seus votos em uma urna, um padre celebrando uma missa (imagem essa que serve para ilustrar as “tradições cristãs” mencionadas na narração), uma máquina agrícola no campo, a imagem aérea de uma indústria, uma moeda de dólar e uma moeda de cruzeiro lado a lado. As imagens servem para ilustrar tudo o que é dito pela voz *over*. E para reforçar certas palavras, o filme de propaganda também se vale de alguns letreiros que são exibidos na tela, em letras garrafais. Os letreiros apresentam as seguintes palavras: “OMISSÃO É CRIME!”, “ORGANISMO NOVO”, “MENSAGEM NOVA!”, “IPES”, “MORALISAÇÃO”, “AÇÃO!”.

É interessante notar que o filme de propaganda joga com a ideia de que o Brasil vivia um contexto marcado por um sério perigo – a ameaça comunista, ou, de acordo com a narração, “totalitária” –, fato que fazia ser necessária a união dos indivíduos “comprometidos com a democracia” para que o país pudesse ser “salvo” de tal ameaça. O filme do IPES é praticamente um filme de propaganda de guerra, uma guerra ideológica no caso. Merece destaque o momento em que a narração diz “Isolados, seremos esmagados. Somemos nossos esforços!”, pois tal trecho é ilustrado na tela por um desenho que mostra um homem sendo esmagado, sozinho, por uma pedra, mas que depois, com a ajuda de outros dois homens, ele consegue empurrar a pedra para cima. A exibição desse pequeno filme em *Jango* parece ter o propósito de reforçar a ideia, já desenvolvida anteriormente pelo cineasta Silvio Tendler,

segundo a qual os grupos de direita eram intolerantes com as ideologias mais à esquerda no espectro político.

Na sequência, novas imagens de arquivo em preto e branco, a narração em *off* de José Wilker e um pequeno depoimento da socióloga Maria Vitória Benevides (sentada atrás da mesa de um escritório, com máquina de escrever ao seu alcance e filmada por uma câmera estática) resumem alguns aspectos da recomposição das forças políticas no Congresso Nacional após as eleições de 1962, bem como do processo que marcou o fim do parlamentarismo e a volta do presidencialismo. A narrativa do filme *Jango* procura desenvolver a ideia de que o campo em que se dará a “luta ideológica” será o das discussões em torno das “reformas de base”. A voz *over* de José Wilker diz:

Democratização do uso da terra. Voto do analfabeto. Disciplina dos alugueiros. Bases justas para o salário mínimo. Estes pontos fixavam as regras de um programa de governo capaz de estabelecer maior harmonia social. Jango propunha o fim da fome e da miséria num país onde a justiça sempre foi o lado obscuro da democracia. A situação do Nordeste recebeu atenção particular do governo. Sobre os planos do presidente recaíram em 64 as mesmas acusações feitas a ele, ministro do Trabalho em 54: “fomentador de greves”, “articulador da luta de classes”, “inimigo do capitalismo”. Os trabalhadores rurais, mobilizados pelo processo de transformação social, eram despertados contra a secular miséria do campo. A perspectiva de pequenas mudanças num país de grandes desigualdades reacendeu ilusões. Milhares de trabalhadores, sem-terra e sem trabalho, embarcaram neste trem de esperanças, saltando das páginas da literatura para o cenário político. Jango, com as reformas, fez o Brasil viver a sua utopia.

Esse trecho da narração em *off* feita pelo ator José Wilker chama a nossa atenção não apenas por dar a dimensão da “luta ideológica” que ocorria no Brasil, naqueles tempos de Guerra Fria e de dicotomia entre capitalismo e comunismo, quando Goulart acabou sendo acusado de diversas coisas por defender as “reformas de base”, mas especialmente por deixar ainda mais claro o ponto de vista adotado pelo documentário *Jango* na interpretação dos fatos históricos. O texto lido por José Wilker expõe com clareza o fato de as “reformas de base” propostas na época serem limitadas – elas eram “pequenas mudanças num país de grandes desigualdades”. E é justamente por serem “pequenas” que tais mudanças desvelaram o reacionarismo e a intolerância de certos grupos de direita, que não poderiam aceitar nem mesmo essas “poucas” reformas – aqui o documentário faz eco às palavras ditas no depoimento de Aldo Arantes citado anteriormente. A própria narração feita por Wilker faz questão de salientar que as “reformas de base” eram ilusões e simbolizavam a “utopia” brasileira naquela época. Dito de outra forma, de acordo com a narrativa do filme, as

“reformas de base” eram limitadas e pouco tinham a ver com a instalação de um suposto regime comunista no país, tal como pensavam certos atores sociais. Em toda essa sequência uma cena em especial merece destaque: um trem em movimento carrega uma grande quantidade de pessoas, provavelmente trabalhadores rurais. A imagem ilustra o “trem de esperanças” mencionado no texto lido pela voz de José Wilker, em um momento do filme *Jango* que é carregado de grande beleza e emoção (Figura 39).



Figura 39 – Cena do filme *Jango*.

Logo em seguida, o filme passa a discutir a complexa relação de João Goulart com as Forças Armadas, em uma sequência formada por imagens de arquivo em preto e branco que mostram Goulart e oficiais das forças militares. A narração em *off* menciona a necessidade, por parte de Goulart, de obter apoio dentro dos quartéis, bem como a formação da ideologia da Escola Superior de Guerra, baseada na ideia de “segurança e desenvolvimento”. É quando Goulart começa a ter sérios atritos com os oficiais das três armas, como no episódio em que ele anistiou sargentos que se rebelaram por direitos políticos. O gesto foi visto como um ataque à hierarquia militar e oficiais começaram a fazer uma oposição cada vez maior a Jango. A voz *over* de José Wilker diz: “João Goulart acabaria cometendo um erro fatal. Como tantos outros governantes progressistas da América Latina, pagou pela ingenuidade de tentar resolver a questão militar na mesa de almoço. A conspiração contra Goulart já estava adiantada”. Essas palavras são acompanhadas por imagens em preto e branco que mostram Goulart almoçando com oficiais militares. A narração ainda apresenta a informação de que o próprio Amaury Kruel, ministro da Guerra

de Jango, fazia parte do grupo de “[...] militares que articulavam os planos para o golpe de Estado”.³⁹³

A montagem de *Jango* apresenta então dois pontos de vista sobre a movimentação dos chefes militares naquela época. Mais uma vez, o General Antonio Carlos Muricy aparece na tela narrando os fatos segundo o seu ponto de vista. De acordo com Muricy, os chefes militares desejavam que Goulart cumprisse o seu mandato até o fim, uma vez que tais chefes só pretendiam “entrar numa ação armada no último caso”. Nas palavras do general, foi só quando surgiu a notícia de que “o governo estava preparando um golpe” é que os chefes militares vislumbraram a possibilidade de agir “antes do governo”.

No intuito de contrapor a fala do general, logo em seguida é exibido um breve depoimento de Francisco Teixeira (um major brigadeiro que foi cassado pelo Golpe de 1964), que diz:

A tendência das Forças Armadas é a intervenção porque o hábito no Brasil é os conflitos sociais serem dirimidos pela intervenção das Forças Armadas. Então são as próprias forças políticas participantes deste conflito que convidam as Forças Armadas a participar. A maneira de evitar isso é a neutralidade das Forças Armadas como corporação, só possível com a divisão política e ideológica das Forças Armadas.

A fala de Teixeira é interessante porque ela salienta o fato de que não existe uma neutralidade natural nas Forças Armadas, ou seja, os setores militares não estão isolados dos conflitos sociais que se desenrolam na sociedade, mas participam deles muitas vezes estando atrelados a determinadas forças políticas. Nesse sentido, o depoimento de Francisco Teixeira serve para colocar em dúvida a fala do General Muricy segundo a qual não era intenção inicial dos chefes militares interferir no governo Goulart.

Na sequência, o filme amplia a discussão para o campo da economia, destacando os problemas da época, especialmente a inflação, e o modo como amplos segmentos da sociedade brasileira se comportaram naquele contexto. Foi em tal conjuntura, de acordo com a narração em *off* de José Wilker, que trabalhadores e estudantes abraçaram cada vez com mais força a luta pelas reformas de base. A narrativa de *Jango* introduz aqui o tema do Plano Trienal, que é explicado pelo próprio ministro do Planejamento de Goulart, Celso Furtado, que em seu depoimento à câmera fala do desafio que teve de ser enfrentado por João Goulart na época, a saber, a necessidade de atender duas demandas bem diferentes, de um lado a

³⁹³ Novamente, temos aqui a ideia de que o “herói trágico” João Goulart cometeu erros em sua trajetória.

demanda do capital, que desejava a reorganização da economia brasileira, e do outro lado a demanda de amplos grupos da sociedade brasileira, que desejavam a implantação das reformas de base. Segundo Celso Furtado, a melhoria na economia era essencial para que se fizesse as reformas de base, por isso é que o saneamento da economia deveria ser buscado primeiro. O resultado de todo esse impasse é assim resumido pela voz *over* de José Wilker: “Bombardeado pelos sindicatos e pelos empresários, o Plano Trienal não saiu da gaveta. Como remédio para a crise econômica, tinha um efeito insuportável para o governo: a contenção dos salários”.

A situação não era fácil para Goulart, e o filme *Jango* mostra o desafio enfrentado pelo presidente no sentido de que era preciso levar em consideração a variedade de grupos sociais, cada um com suas particularidades, que existiam no Brasil.³⁹⁴ Junto à Igreja Católica, Jango atuou no sentido de tentar esclarecer aos membros do alto clero que as “reformas de base” eram compatíveis com os princípios cristãos. Por outro lado, como ainda se tinha no horizonte a realização de eleições presidenciais em 1965, os grupos que apoiavam Leonel Brizola – cunhado de Goulart – defendiam que a Constituição fosse mudada para que Brizola pudesse se candidatar. Tal proposta de mudança constitucional assustou grupos de direita, das classes médias, de militares, da Igreja e de empresários que temiam o fim da democracia. A narração em *off* ainda informa que, em meio àquele contexto tão agitado politicamente, o governador Carlos Lacerda deu uma entrevista dizendo que os militares já discutiam qual seria “a data certa para depor João Goulart”. Foi quando Goulart tentou decretar estado de sítio para “restabelecer a autoridade de seu governo”, fato que é comentado no filme pelo depoimento de Bocayuva Cunha (ex-líder do PTB no Congresso), que conta como a maioria dos parlamentares decidiu por rejeitar a proposta de estado de sítio na época.

A voz *over* de José Wilker faz na sequência um balanço da situação política de Goulart: “Isolado no Congresso, hostilizado pelos governadores Lacerda, Magalhães e Ademar, bloqueado economicamente pelos Estados Unidos, Jango não tinha outra saída. Partiu para a mobilização popular, empunhando pessoalmente a bandeira das reformas”.

³⁹⁴ A esse respeito, recomendamos a leitura da tese de Felipe Pereira Loureiro, na qual o autor analisa como diferentes “grupos de interesse” – empresários, trabalhadores e representantes de outros países – reagiram às políticas econômicas dos governos Jânio Quadros e João Goulart. No caso específico do governo de João Goulart, Loureiro mostra que foi justamente o conflito entre capital e trabalho que levou ao abandono do Plano Trienal. Cf. LOUREIRO, Felipe Pereira. **Empresários, Trabalhadores e Grupos de Interesse: a Política Econômica nos Governos Jânio Quadros e João Goulart, 1961-1964**. 2012. 644 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Surgem na tela imagens de arquivo que mostram Goulart assinando a lei que desapropriava terras improdutivas e a lei que regulamentava a remessa de lucros para o exterior. Não demora muito e a narrativa do documentário aborda o Comício da Central do Brasil, convocado por João Goulart para o dia 13 de março de 1964. A narração em *off* e imagens de arquivo tratam dos detalhes da organização do evento.

Em seguida, o General Antonio Carlos Muricy dá mais um depoimento à câmera de Silvio Tandler, no qual ele afirma que o mês de março de 1964 foi de “grandes preocupações”. De acordo com o general Muricy, “a subversão levada pelo governo” crescia dia a dia e os militares decidiram “enfrentar o que fosse feito pelo governo”. Na narrativa do general, o Comício do dia 13 de março foi sentido como uma verdadeira “bofetada no Exército”, tanto que alguns oficiais até atuaram no sentido de impedir que o evento fosse realizado. Muricy então informa o espectador de que ele buscou um diálogo com Castelo Branco e com Costa e Silva para saber o que fazer, sendo que decidiu agir no sentido de garantir que o evento fosse realizado normalmente, convencendo os oficiais que pretendiam intervir no Comício a desistirem de qualquer tipo de ação violenta. Na avaliação de Muricy, foi importante que o Comício ocorresse porque isso ajudou a convencer determinados elementos militares de que o melhor caminho a ser seguido a partir dali era o do rompimento com a legalidade, com a derrubada do presidente. Do ponto de vista da narrativa do velho general, o Comício da Central do Brasil assustou muitos militares, que depois acabariam apoiando o Golpe de 1964.

O Comício da Central do Brasil aparece na tela em belas imagens de arquivo em preto e branco, algumas durante a própria fala do general Muricy e outras um pouco depois, mais adiante na narrativa do filme. Nessas imagens, vemos uma multidão nas ruas segurando faixas com mensagens exigindo mudanças na realidade social e política do país. Eventualmente, temos o uso de uma câmera alta, em tomadas aéreas que dão a dimensão grandiosa daquele evento. Em outros momentos, a câmera filma do chão, perto das pessoas. A trilha sonora é composta por sons de um piano e de um saxofone, que fazem uma melodia carregada de emoção. A narração em *off* elogia o desempenho de Goulart como orador no palanque do Comício: “Jango não decepcionou. [...] No mesmo palanque de madeira que Getúlio Vargas usava para suas aparições públicas, anunciou a execução de seu programa”. Em dado momento, temos também o áudio de um trecho do discurso de Goulart, no qual o presidente fez uma defesa eloquente das reformas de base, destacando a necessidade de se fazer uma “reforma da sociedade brasileira” como um todo, por meio das reformas agrária,

tributária e eleitoral (com o voto do analfabeto e a elegibilidade de todos). Em sua fala, Goulart destacou os seus objetivos: garantir a democracia, a emancipação econômica, a justiça social e o progresso do país, respeitando os interesses do povo (Figura 40).



Figura 40 – Cena do filme *Jango*.

É importante lembrar que, quando o filme *Jango* apresenta as cenas do Comício da Central do Brasil, o documentário já havia explorado momentos antes alguns aspectos da luta ideológica vivenciada no país em meados dos anos 1960, salientando entre outras coisas a intolerância de grupos de direita e daqueles que se opunham ao presidente João Goulart. Assim, nesse momento do filme, a opção é pelo mecanismo de causa e efeito e a montagem da obra, assim que a sequência do Comício da Central termina, já mostra ao espectador a reação dos opositores de Goulart. Temos então uma nova sequência, também formada com imagens de arquivo em preto e branco, que aborda a realização da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo, organizada, segundo nos informa a narração em *off*, pela “classe dirigente”, pela “sociedade rural” e por “setores da Igreja”. Dessa Marcha, de acordo com a voz *over* de José Wilker, participaram “ex-combatentes de 32” e as “quatrocentonas paulistas”, portando “o rosário numa das mãos e, na outra, cartazes com alguns de seus mandamentos: ‘O civismo matará o comunismo’, ‘Defesa da Constituição e da legalidade’”. O tom irônico da narração procura caracterizar tal Marcha como um movimento encabeçado pelas elites que se opunham às reformas de base. A multidão que se vê na tela também é grande e também ostenta cartazes, assim como a multidão no Comício da Central, vista alguns instantes antes, mas pelo modo como a montagem do filme e a narração são feitas, o espectador pouco se identifica com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade.

O documentário de Silvio Tendler segue explorando as tensões políticas da época em outra sequência muito interessante, quando aborda a rebelião dos marinheiros ocorrida em 1964. Os marinheiros que lutavam pela melhoria nas condições de trabalho e pelo direito de se casar iniciaram um movimento que irritou os altos oficiais das Forças Armadas. A situação ficou ainda mais tensa quando João Goulart decidiu não punir severamente os marinheiros revoltosos: o gesto do presidente foi visto pelos oficiais como uma afronta à hierarquia e à disciplina militares. No filme *Jango*, tudo isso é mostrado por meio de imagens de arquivo em preto e branco. A narração em *off* feita pelo ator José Wilker procura traçar alguns paralelos com essa rebelião ocorrida em 1964. A voz *over* de Wilker comenta que os marujos se revoltaram após assistir ao filme *O Encouraçado Potemkin* (1925, direção de Serguei Eisenstein), que aborda uma revolta de marinheiros ocorrida na Rússia czarista em 1905. A montagem alternada mostra cenas do clássico de Eisenstein e cenas da rebelião ocorrida no Brasil em 1964, comparando os acontecimentos. A narração chega a informar que, tal como no filme de 1925, a população ficou do lado dos marinheiros no Brasil, levando-lhes alimentos. Uma cena é muito marcante: policiais que foram convocados para reprimir o movimento dos marujos, acabam depositando suas próprias armas no chão, em sinal de apoio aos revoltosos. A narração ainda faz outro paralelo, dessa vez com a Revolta da Chibata, ocorrida no Brasil em 1910, ao mencionar que João Cândido, sobrevivente da Revolta da Chibata, também estava presente no movimento dos marinheiros de 1964 “como exemplo e testemunho” (Figuras 41, 42, 43, 44 e 45).



Figura 41 – Cena do filme *Jango*.



Figura 42 – Cena do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925) exibida no filme *Jango*.



Figura 43 – Cena do filme *Jango*.



Figura 44 – Cena do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925) exibida no filme *Jango*.



Figura 45 – Cena do filme *Jango*.

A rebelião dos marinheiros em 1964 cumpre um importante papel na narrativa do filme *Jango*, tendo em vista que o incômodo gerado nos oficiais das Forças Armadas, de acordo com a narração em *off*, foi importante para fazer com que mais e mais chefes militares aderissem ao movimento que levou ao golpe de Estado que acabou por derrubar João Goulart do poder. A voz *over* de José Wilker afirma que os militares decidiram agir após Goulart desprezitar – na ótica dos chefes militares – a hierarquia militar. Começa então uma sequência do documentário que tem como objeto a análise da movimentação militar que levou ao Golpe de 1964. Imagens de arquivo em preto e branco – tanto imagens em movimento quanto fotografias – são exibidas na tela e mostram tanques de guerra nas ruas do Rio de Janeiro e de Brasília, a sede da UNE sendo incendiada, manifestações nas ruas favoráveis ao Golpe, políticos discutindo no Congresso. Nessa sequência, merece destaque o áudio do discurso do senador Auro de Moura Andrade, que naquele cenário conturbado e ainda com Goulart em território nacional, declarou vaga a Presidência da República – ato que é descrito pela voz *over* de José Wilker como um gesto de “solene desprezo pelo destino das instituições legais”. Após a fala do senador, ouve-se também gritos de “Golpista! Golpista!”. É um dos momentos mais tensos do documentário.

Na sequência, a narrativa do filme se ocupa dos eventos seguintes ao Golpe de 1964. Por meio de imagens de arquivo e de um depoimento do político Leonel Brizola, o documentário aborda brevemente a tentativa de Brizola e outros de organizar uma resistência ao Golpe. Todavia, a própria fala de Brizola esclarece um ponto importante: Goulart não quis reagir ao Golpe, porque isso – segundo o depoimento de Brizola – arrastaria o país para uma grande onda de violência. Com o golpe consumado, resta ao documentário explorar

alguns detalhes do mesmo. É nesse momento do filme que temos o depoimento de Magalhães Pinto – ex-governador de Minas Gerais – que fala para a câmera sentado em uma confortável poltrona e vestido de maneira elegante, tendo ao fundo um ambiente bastante requintado. Pinto procura dar a sua versão da História dizendo que, no governo mineiro, ele havia se preparado “mais para uma reação a uma intervenção do que para depor um presidente”, ou seja, do seu ponto de vista, era João Goulart que vinha se colocando como uma ameaça ao governo de Minas Gerais, e não o contrário. A montagem apresenta logo na sequência uma breve fala de Afonso Arinos, na qual é dito que Magalhães Pinto havia pensado em fazer em Minas Gerais um governo de caráter nacional, no lugar do governo de Jango, inclusive buscando apoio militar para um confronto contra as forças que eventualmente se mostrassem leais a Goulart, o que acabou não sendo “necessário”, como lembra Arinos. O documentário, portanto, narra os fatos no sentido de mostrar que o Golpe contra Goulart foi pensado com antecedência, envolvendo uma série de articulações políticas.

Logo em seguida, temos mais uma fala do general Antonio Carlos Muricy, na qual ele fala que os militares que deram o Golpe estavam confiantes na vitória. O general chega a citar uma fala que teria sido dita por Golbery, o qual teria falado que o governo Goulart cairia “como um castelo de cartas”, ou seja, não haveria resistência por parte de Jango. A fala do general é feita claramente no sentido de apontar para a fragilidade do governo de Goulart, a opção feita por Jango de não reagir ao golpe é vista aqui como um sinal de sua fraqueza enquanto governante. Trata-se do ponto de vista de um general que participou do Golpe de 1964. Mas a montagem do filme joga contra essa versão da História e logo em seguida temos o depoimento do brigadeiro Francisco Teixeira, que afirma que Goulart contava ainda com tropas leais a ele e que a reação era possível. Porém, nas palavras de Teixeira: Goulart tomou uma decisão “até acertada, porque evitou derramamento de sangue... E hoje, depois dessas informações liberadas lá do americano, a gente tá vendo o envolvimento que inclusive tinha o governo americano no golpe militar que estava se processando no Brasil”. Ao contrário do que foi afirmado por Muricy, o brigadeiro Francisco Teixeira não vê a não reação de Goulart ao golpe como um sinal de fraqueza, mas sim de sacrifício em prol da maioria, no sentido de que o presidente escolheu um caminho que não envolvesse o uso da violência, o que “evitou derramamento de sangue” – a narrativa de Teixeira vai ao encontro da de Brizola nesse aspecto. Ademais, Teixeira lembra um ponto importante: o apoio dado pelos EUA ao Golpe de 1964. Dessa maneira, de acordo com a

versão da História contada por Teixeira, a decisão de Goulart de não reagir foi a correta, já que livrou o país de uma eventual intervenção dos Estados Unidos.

Como que para reforçar esse argumento, logo em seguida, o documentário *Jango* exhibe o depoimento do jornalista Marcos Sá Correa, que apresenta detalhes da chamada “Operação Brother Sam”, por meio da qual os EUA deixaram uma grande quantidade de homens, navios, aviões, armas e munição à disposição dos militares brasileiros que deram o golpe em João Goulart. O Golpe de 1964 contava assim com um amplo apoio por parte do governo norte-americano. Durante o depoimento do jornalista, a tela exhibe também imagens de arquivo que mostram exercícios militares dos EUA, bem como um informe da CIA sobre a Operação Brother Sam. As imagens servem para confirmar o que o jornalista diz. Nesse momento do documentário, o Golpe de 1964 aparece como um elemento de um quadro internacional bem mais amplo, a saber, o contexto da Guerra Fria. O filme de Silvio Tendler desenvolve aqui a noção de que uma reação de Goulart ao golpe não seria muito fácil. E quando a narração em *off* informa que Goulart acabou partindo para o exílio, no Uruguai, a interpretação dos fatos feita pelo filme é muito clara: não houve como escapar do Golpe e de suas consequências.

As cenas que se seguem na tela são tensas e carregadas de emoção. Imagens de arquivo acompanhadas da canção *Coração de Estudante*, de Milton Nascimento, mostram ao espectador a dimensão da violência de Estado implantada a partir do Golpe de 1964. Militares nas ruas reprimem os civis (Figura 46), pessoas correm de um lado para o outro, há confusão nas ruas, o líder comunista Gregório Bezerra preso, a Marcha da Vitória ocorrida no Rio de Janeiro em comemoração ao Golpe de 1964.



Figura 46 – Cena do filme *Jango*.

Na sequência, temos uma nova fala de Leonel Brizola que procura explicar como se deu o Golpe. Brizola diz:

Em minha interpretação, ocorreram dois golpes em 64. O primeiro golpe foi um golpe típico latino-americano: algumas forças civis apoiando um movimento militar que surgiu lá em Minas Gerais e que realmente, nos seus aspectos exteriores, era realmente o que nós conhecemos da História da América Latina. Agora, no curso daquele golpe, houve o outro, deu-se o outro, por dentro. Este foi o que ficou, e acabou expelindo todos os personagens civis e militares que participaram do primeiro. Este foi o que permaneceu. Foi este que construiu nesse tempo um núcleo militar e um sistema econômico.

A fala de Brizola é complementada por mais uma fala de Magalhães Pinto, que afirma o seguinte:

Porque na verdade havia duas... Dois movimentos. O de Minas, que eu chamo que era um movimento ingênuo, patriota e que queria apenas por ordem no país e não desejava nada de pessoal... Eu jamais desejei. Tanto que chegado ao Rio de Janeiro, o Carlos Lacerda e o Juscelino me procuraram, dizendo que era a hora de eu assumir o poder, e eu disse que não fiz o movimento para assumir a Presidência. Foi sem pleitear qualquer coisa de pessoal, porque eu queria que o Brasil entrasse no seu caminho verdadeiro da ordem e da tranquilidade. No Rio de Janeiro havia um grupo que se preparou, se preparou muito bem, a esse grupo parece que o Lincoln Gordon estava ligado porque esse grupo teve recursos... Nós em Minas fizemos com os nossos recursos próprios e poucos. E nem depois fomos indenizados porque o presidente Castelo era do outro grupo.

São falas que instigam o espectador a refletir sobre o fato de que o grupo de pessoas que derrubaram Goulart do poder não era um grupo homogêneo, mas formado por sujeitos com diferentes interesses. É a partir de tal avaliação que a narração em *off* apresenta detalhes do governo de Castelo Branco, o primeiro dos presidentes militares, no qual “desenvolvimento” e “segurança” foram as palavras de ordem que substituíram “justiça social” e “democracia”. A voz *over* de José Wilker nos informa que Castelo Branco revogou a lei de remessa de lucros – o que agradou aos EUA – e anulou o decreto de desapropriação de terras improdutivas que havia sido assinado por Goulart, medidas que atraíram o apoio do FMI ao novo governo. O desenvolvimento e o combate à inflação seriam buscados por meio do controle dos salários. Para confirmar o que foi dito por Brizola, a voz *over* de José Wilker também afirma que, após o combate a elementos de esquerda e do movimento sindical, o governo passou a agir contra atores sociais que tinham apoiado o Golpe de 1964, como Ademar de Barros e Carlos Lacerda. O documentário mostra então como a repressão a qualquer tipo de oposição foi se organizando, com o Ato Institucional nº 2, que acabou

com os partidos políticos e transformou em indiretas as eleições para governadores dos estados.

Todo o trecho do filme que aborda o governo de Castelo Branco é formado por imagens de arquivo em preto e branco, o que também acontece no trecho que fala do governo de Costa e Silva, o sucessor de Castelo Branco. A sequência de imagens mostra os protestos contra o governo da Ditadura, a repressão do Estado, a luta armada contra a Ditadura – aqui o filme não fica restrito apenas ao contexto brasileiro, mas trata do contexto latino-americano mais amplo, com os movimentos guerrilheiros vistos em vários países da América do Sul –, o cenário internacional com a morte de “Che” Guevara e a referência aos movimentos de maio de 1968, o assassinato do estudante Edson Luís, fato esse que provocou uma série de protestos no Brasil.

O episódio do assassinato do estudante Edson Luís no Rio de Janeiro, em 1968, aliás, é o pano de fundo de uma das sequências mais emocionantes de todo o documentário de Silvio Tendler. O fato gerou, como se sabe, uma série de manifestações nas ruas contra a Ditadura. E o filme *Jango* exhibe imagens de uma multidão nas ruas carregando o caixão de Edson Luís, caixão esse que está coberto por uma bandeira do Brasil. As pessoas carregam cartazes e faixas com os dizeres “Yankees mataram um brasileiro”, “E. E. U. U. > Morte” (ou seja, Estados Unidos provocam a Morte), “O povo perde sangue”, “Fora com militares”, “Assassinos”, “Vingança”. As imagens de arquivo também revelam o apoio dado por artistas aos protestos contra a Ditadura, vemos Vinícius de Moraes e Tônia Carrero sendo entrevistados e posicionando-se favoravelmente aos protestos. A carga de emoção dessa sequência se deve não só às imagens, mas especialmente à trilha sonora, composta pela canção *Menino*, cantada na voz de Milton Nascimento. A letra da música diz:

Quem cala sobre teu corpo
 Consente na tua morte
 Talhada a ferro e fogo
 Nas profundezas do corte
 Que a bala riscou no peito
 Quem cala morre contigo
 Mais morto que estás agora
 Relógio no chão da praça
 Batendo, avisando a hora
 Que a raiva traçou
 No incêndio repetindo
 O brilho de teu cabelo
 Quem grita vive contigo

A música não apenas faz uma denúncia da violência cometida, mas também um julgamento moral daqueles que sobreviveram. Calar diante da violência é visto como uma atitude errada do ponto de vista ético – é quase como morrer –, enquanto gritar, protestar, é uma atitude correta e que honra aquele que foi vítima da repressão.

Em seguida, a tela volta a exibir imagens de uma multidão protestando nas ruas e a repressão policial em plena ação. Há uma correria e cavalos nas ruas, policiais agredem as pessoas, algumas pessoas são presas (Figura 47), homens seriamente feridos estão jogados no chão, há muito sangue (Figura 48). A voz *over* de José Wilker fala do contexto de aprovação do Ato Institucional nº 5, salientando o crescente endurecimento da Ditadura. As imagens e o texto lido pela narração formam um conjunto coerente. Novas imagens de arquivo mostram membros da Igreja nas ruas, em meio às manifestações, e a narração em *off* comenta a mudança de postura da Igreja Católica, que havia apoiado o Golpe de 1964, mas que no final dos anos 1960 passou a fazer oposição ao regime.³⁹⁵ Há até um breve depoimento do Frei Betto, comentando que a Igreja virou um espaço de oposição à Ditadura, já que os militares não podiam ocupar postos na hierarquia do clero.



Figura 47 – Cena do filme *Jango*.

³⁹⁵ Boa parte de toda esta sequência tem como trilha sonora de fundo a canção *Enquanto Seu Lobo Não Vem*, música que fez parte do famoso disco *Tropicalia ou Panis et Circencis* (1968), importante obra da cultura de oposição à Ditadura. A letra da música diz: “Vamos passear na floresta escondida, meu amor / Vamos passear na avenida / Vamos passear nas veredas, no alto meu amor / Há uma cordilheira sob o asfalto (Os clarins da banda militar...) / A Estação Primeira da Mangueira passa em ruas largas (Os clarins da banda militar...) / Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas (Os clarins da banda militar...) / Presidente Vargas, Presidente Vargas, Presidente Vargas (Os clarins da banda militar...) / Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil / Vamos passear escondidos / Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou / Vamos por debaixo das ruas (Os clarins da banda militar...) / Debaixo das bombas, das bandeiras (Os clarins da banda militar...) / Debaixo das botas (Os clarins da banda militar...) / Debaixo das rosas, dos jardins (Os clarins da banda militar...) / Debaixo da lama (Os clarins da banda militar...) / Debaixo da cama”.



Figura 48 – Cena do filme *Jango*.

A narrativa de *Jango* vai chegando ao seu final assim, abordando a violência da Ditadura e os protestos contra o regime. Nesse ponto do documentário, o tema da luta armada irrompe na tela em chocantes imagens de arquivo em preto e branco que mostram o guerrilheiro Carlos Marighella morto dentro de um carro. A voz *over* de José Wilker assim comenta o que se vê:

Depois do sucesso inicial, marcado por operações de sequestro e assalto a bancos, a guerrilha urbana e isolada do povo foi esfacelada. O ex-deputado Carlos Marighella, antigo dirigente do Partido Comunista, fundador da Ação Libertadora Nacional (ALN), morreu em São Paulo numa emboscada preparada pelas forças policiais.

A luta armada, como se sabe, foi uma das formas de resistência ao regime ditatorial instalado no país em 1964. Chama a atenção o fato de a narração em *off* fazer questão de salientar que essa forma de luta contra a Ditadura era “isolada do povo”, o que parece indicar uma crítica ao modo como se deu a ação dos guerrilheiros no Brasil. De qualquer maneira, o que se sobressai dessa breve sequência é a noção de que a Ditadura reprimiu violentamente a luta armada, acabando com qualquer possibilidade de sucesso que a guerrilha pudesse ter. As imagens de Marighella morto e a narração em *off*, juntas, deixam no espectador a sensação de que, dentro daquele cenário de arbítrio do Estado brasileiro, não havia escapatória para os que se opunham ao regime.

Como que para reforçar esse sentimento de que não se podia escapar do autoritarismo, logo em seguida o filme sai do contexto brasileiro e apresenta uma breve

análise da conjuntura de todo o continente americano. Imagens de arquivo e o texto lido pela voz *over* de José Wilker abordam a eleição de Salvador Allende como presidente do Chile – o que representou na época a possibilidade de a esquerda chegar ao poder de maneira pacífica, pela via eleitoral. Tratava-se de um caminho diferente daquele da luta armada, a própria narração em *off* descreve a ascensão de Allende ao poder no Chile como “outra alternativa” para o socialismo. Todavia, assim como aconteceu no Brasil, um golpe de Estado apoiado pelo governo dos Estados Unidos também ocorreu no Chile, e Allende foi violentamente derrubado do poder. O documentário de Silvio Tendler procura mostrar que a via “pacífica” para o socialismo não teve sucesso no Chile. “A alegria do governo de Allende, a tentativa de conciliar socialismo com liberdade, acabou num banho de sangue financiado pelos Estados Unidos”, afirma a voz *over* de José Wilker na narração. Aqui, o documentário expõe claramente uma razão para o fracasso da esquerda na América Latina naquela conjuntura das décadas de 1960 e 1970: em plena Guerra Fria, os Estados Unidos representavam um forte conjunto de forças dispostas a afastar de todo o continente americano o “perigo do comunismo”.

No filme, os EUA representam o verdadeiro poder por trás das ditaduras que se instalaram na América Latina naquela época. Um conjunto de forças muito poderoso e contra o qual era praticamente impossível lutar, segundo o ponto de vista apresentado pelo filme. Não é por acaso que, após o filme abordar o golpe de Estado que derrubou e assassinou Salvador Allende no Chile, em 1973, a narrativa de *Jango* apresenta – por meio de mais imagens de arquivo e da narração em *off* – detalhes da chamada Operação Condor, a aliança feita entre os governos das ditaduras existentes na América Latina de então e os Estados Unidos para reprimir qualquer tipo de oposição aos regimes ditatoriais da época, valendo-se para isso do uso de assassinatos.

As referências ao Golpe de Estado no Chile e à Operação Condor servem, no documentário, para mostrar que a falta de “saídas seguras” para a esquerda não era uma exclusividade do Brasil. O autoritarismo e a violência estavam por toda a parte. Já perto do final do filme, o clima desenvolvido pelo documentário é o de que não havia escapatórias para ninguém que se opusesse ao regime ditatorial. A própria narração em *off* faz questão de inserir João Goulart nesse quadro. Em pleno exílio, segundo a voz *over* de José Wilker, Jango “sabia que o seu nome constava nessa lista de políticos condenados [pela Operação Condor]”. A situação de “sem saída”, descrita no final do filme, reforça a condição trágica

não só de Goulart naquele contexto, mas de todos aqueles que eventualmente lutassem pela democracia em tempos tão sombrios.

4.5 – DIFERENÇAS E PONTOS EM COMUM ENTRE OS DOIS FILMES NO MODO DE INTERPRETAR A HISTÓRIA

Pelo exposto acima, esperamos ter deixado suficientemente claro que os dois filmes aqui analisados possuem aspectos formais que ora são parecidos ora são diferentes, sendo que o filme de Luís Alberto Pereira interpreta a recente História do Brasil de uma maneira mais cômica, enquanto a obra de Silvio Tendler analisa os fatos de uma perspectiva mais trágica. Cada um à sua maneira, os filmes elaboram imagens da História do Brasil que abordam temas específicos. Nos dois filmes chama a atenção o fato de o período da década de 1950 ser retratado de maneira bastante positiva, com destaque para o desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, sintetizado na construção e inauguração de Brasília, e as agitações na vida cultural brasileira, com a Bossa Nova e o Cinema Novo.

Já a política externa do governo brasileiro no início da década de 1960 é tratada de diferentes maneiras, a depender de qual líder político – Jânio Quadros ou João Goulart – aparece à frente dela. Hoje, sabemos bem que naquele contexto de Guerra Fria a chamada “política externa independente” – na qual o Brasil assumiu uma posição de não alinhamento automático nem em relação aos EUA e nem em relação à URSS – foi um ponto em comum entre os governos de Jânio Quadros e de João Goulart na Presidência da República. Todavia, nos filmes, quando Jânio Quadros aparece como o agente dessa política externa independente, a mesma é mostrada como o fruto da ação de um político descontrolado, confuso, inconsequente e que não sabia bem o que estava fazendo, colocando o Brasil em perigo no cenário internacional. Os dois filmes apresentam a política externa de Quadros de uma maneira negativa. Já quando João Goulart aparece como o agente dessa mesma política externa independente, a interpretação é bastante diferente. Em *Jango*, vemos cenas de Goulart visitando a China comunista, a União Soviética e os Estados Unidos, nas quais o político sempre aparece como um grande estadista, sério, trabalhando em defesa dos interesses nacionais. Quando o documentário de Silvio Tendler mostra Jango desafiando os interesses dos Estados Unidos em plena ONU, o gesto do presidente é retratado como o de um homem sereno e consciente do que estava fazendo, e não como o gesto de um louco inconsequente – tal como aconteceu quando Jânio Quadros foi mostrado desafiando o Tio Sam no filme de Luís Alberto Pereira. Assim, um mesmo aspecto da História Brasileira – a

política externa do início dos anos 1960 – pode ser retratada de maneira positiva ou negativa, dependendo do julgamento que se faz do personagem histórico que atua no processo. Como Jânio Quadros é mostrado de maneira negativa, a sua política externa também o é, como João Goulart é mostrado de maneira positiva, o mesmo acontece com a sua política externa.

Os dois filmes também dedicam longos minutos a uma análise do processo que vai da conjuntura anterior ao Golpe de 1964 até os anos da Ditadura. Os fatos históricos são encadeados em uma narrativa linear que segue o seguinte percurso: a) renúncia de Jânio Quadros; b) crise política; c) a experiência parlamentarista; d) o retorno ao presidencialismo; e) o Governo João Goulart marcado por tensões políticas; f) as discussões em torno das reformas de base; g) as articulações em torno do Golpe de 1964; h) início da Ditadura; i) a repressão imposta pelo regime encontra diversas manifestações de resistência. No caso do filme *Jânio a 24 Quadros* temos que todos estes aspectos são mostrados por imagens de arquivos ou encenações, muitas vezes com a presença de uma trilha sonora composta por uma mistura de músicas e áudios variados. Por meio de uma montagem ágil e valendo-se do humor em diversas passagens, o filme de Luís Alberto Pereira sintetiza a recente História Política Brasileira por meio de uma interpretação que se vale da ironia para abordar a confusão que imperou no país a partir da renúncia de Jânio Quadros. O filme se esforça em alguns momentos para expor o autoritarismo da Ditadura e, ao final, trabalha com a ideia de que os caminhos a serem trilhados pela população brasileira no contexto da abertura política iniciada ao final da década de 1970 eram múltiplos, de modo que não havia um único sentido a ser seguido.

Por sua vez, embora trate dos mesmos acontecimentos que também foram abordados no filme *Jânio a 24 Quadros*, o filme *Jango* narra os fatos de maneira muito mais séria, por meio de uma montagem que não é tão caótica como a do filme de Luís Alberto Pereira é em alguns momentos. Além disso, no documentário de Sílvio Tendler há um uso mais incisivo da narração em *off* – de fato, ouve-se com mais frequência a voz de José Wilker em *Jango* que a de Neide Duarte em *Jânio a 24 Quadros*. Tais diferenças são importantes na elaboração do tom geral do filme de Tendler. Em *Jango* não há grandes espaços para uma interpretação cômica da História Brasileira, pois a narrativa dirigida por Tendler assume os ares de uma grande tragédia, não só a tragédia pessoal de João Goulart – derrubado do poder, exilado e morto sob condições dramáticas –, mas também a tragédia de todo o país, que viu a ascensão de uma Ditadura violenta. O documentário de Tendler expõe com mais detalhes a relação do cenário brasileiro das décadas de 1960 e 1970 com a conjuntura internacional

mais ampla – o contexto da Guerra Fria e das Ditaduras instaladas na América Latina. O filme assume assim os ares de uma grande análise, feita a partir da perspectiva de um cineasta que interpreta a História sob a ótica da “luta de classes”. O aspecto trágico do filme está no fato de que a obra termina ressaltando que, diante do autoritarismo, não houve escapatória para ninguém, nem para Goulart nem para os que se opunham à ditadura. Assim, *Jango* acaba por apontar a necessidade de se defender os valores democráticos e a justiça social na conjuntura do seu lançamento.

Merece atenção o fato de que os dois filmes, cada um com as suas especificidades, procuram articular os aspectos mais amplos da recente História Brasileira às ações individuais dos políticos Jânio Quadros e João Goulart. Assim, as duas obras filmicas narram os fatos de modo a mostrar que as ações individuais desses personagens tiveram efeitos consideráveis no próprio desenrolar dos acontecimentos que marcaram a política brasileira a partir dos anos 1960. Mas como já demonstramos, as ações de Quadros e Goulart são mostradas de maneiras diferentes, pois enquanto o primeiro personagem aparece na tela de maneira mais negativa, o segundo aparece de maneira mais positiva.

A análise dos dois filmes mostra o quanto as opções estéticas feitas por alguém que narra um conjunto de fatos é algo importante para a construção de uma interpretação histórica. Retomando algumas considerações feitas por Hayden White na obra **Meta-História**, podemos identificar como *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* explicam alguns dos acontecimentos da recente História Política Brasileira a partir de modos de “explicação por elaboração de enredo”, de “explicação por argumentação” e de “explicação por implicação ideológica” muito específicos.

No que diz respeito à elaboração de enredo, nós já salientamos ao longo deste Capítulo que, enquanto *Jânio a 24 Quadros* narra os fatos sob a forma de uma comédia, *Jango* o faz sob a forma de uma tragédia. Hayden White salientou que a comédia geralmente termina com uma espécie de reconciliação, por vezes com um tom festivo, podendo apontar até mesmo para as possibilidades de que as coisas sejam diferentes no futuro. Ora, é justamente isto o que vemos ao final do filme de Luís Alberto Pereira, que termina com a música *Brasil Pandeiro*, dos Novos Baianos, na trilha sonora – o verso inicial da canção (“Chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor”) indica exatamente a existência de possibilidades de um futuro para o país que pode ser diferente do presente (daquele tempo presente, o do lançamento do filme). Já a tragédia termina de maneira mais sombria, ressaltando a existência de divisões entre os homens ainda mais terríveis do que aquelas

existentes no início da narrativa. A tragédia, portanto, aponta para uma dura verdade: as condições históricas impõem grandes limites às ações humanas. Quando o filme *Jango* termina, o que se tem é a constatação de que a queda de João Goulart arrastou o país para uma Ditadura terrível, da qual era muito difícil escapar e contra a qual ainda era necessário lutar. Não por acaso, o filme de Sílvio Tendler termina de maneira melancólica, ressaltando a permanência, no momento de lançamento do filme, do clima de tensão política no país.³⁹⁶ É nesse sentido que “as lágrimas derramadas em 64” continuavam “justas”, como diz o último verso do poema de Fernando Brant citado ao final do documentário de Tendler.

Quanto aos modos de explicação por argumentação, ainda seguindo as indicações de Hayden White, podemos dizer que o filme *Jânio a 24 Quadros* narra os fatos seguindo os moldes do organicismo, pois no filme se observa uma forte relação “microcósmico-macrocósmica” entre a figura do personagem Jânio Quadros em si e a História Política Brasileira em um sentido mais amplo. Jânio é mostrado no filme como uma figura descontrolada e imprevisível que fazia parte de uma conjuntura mais ampla repleta de confusões e incertezas. Por sua vez, *Jango* é um filme que fica entre o contextualismo e o mecanicismo. No filme de Sílvio Tendler, a explicação para o Golpe de 1964 é feita com base no contexto mais amplo da luta ideológica existente nos tempos da Guerra Fria, mas o documentário também explica os fatos da recente História Política Brasileira a partir da crença de que existe uma lei causal que explica as coisas, lei que é baseada na ideia de que é a “luta de classes” que faz a História acontecer – o tema da “luta de classes”, aliás, é amplamente discutido no filme *Jango* quando da abordagem dos embates em torno das “reformas de base” propostas por João Goulart.³⁹⁷

Por sua vez, no que concerne aos modos de explicação por implicação ideológica, com base no modelo proposto por Hayden White, temos que, tanto *Jânio a 24 Quadros* quanto *Jango* apontam para a necessidade de mudanças na realidade brasileira, mas os filmes apresentam diferenças quanto ao modo como tais mudanças devem ser buscadas. O documentário de Luís Alberto Pereira aparentemente defende a abolição da realidade existente no momento de lançamento do filme e a instauração de uma nova, mas a obra não se mostra muito preocupada em refletir de maneira mais aprofundada sobre as condições

³⁹⁶ As considerações de Hayden White sobre as formas da tragédia e da comédia podem ser vistas em: WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do Século XIX**. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 24-25.

³⁹⁷ As considerações de Hayden White sobre o organicismo, o contextualismo e o mecanicismo podem ser vistas em: *Ibid.*, p. 26-33.

necessárias para tal, o que certamente aproxima *Jânio a 24 Quadros* do anarquismo. Não custa nada lembrar que o filme de Luís Alberto Pereira apresenta uma edição muito ágil, com cortes bruscos na montagem e uma grande variedade de sons na trilha sonora que por vezes passam uma ideia de confusão ao espectador. Já o documentário *Jango*, embora seja um filme que defenda a necessidade de mudanças profundas na realidade social, também joga com a ideia de que as transformações talvez devam ser bem planejadas primeiro, pois as condições históricas existentes no momento de lançamento do filme certamente impunham dificuldades para qualquer tipo de mudança radical na sociedade brasileira – o que, para ficarmos nos termos usados por Hayden White, aproximaria o filme de Sílvio Tendler do chamado “radicalismo”. O filme de Sílvio Tendler ressalta em diversos momentos a existência de interesses por parte de uma potência como os EUA em relação ao Brasil, por exemplo, o que constituiria um conjunto de forças muito grandes contra as quais era preciso lutar.³⁹⁸

Para além da presença dos modos de “explicação por elaboração de enredo”, de “explicação por argumentação” e de “explicação por implicação ideológica” nos dois filmes, também temos em *Jânio a 24 Quadros* e em *Jango* a presença de alguns “tropos” indicados por Hayden White como elementos essenciais das narrativas históricas. Se levarmos em consideração que, em ambos os filmes, o que temos é uma abordagem das relações entre a “parte” (representada por Jânio Quadros em *Jânio a 24 Quadros*, e por João Goulart em *Jango*) e o “todo” (a recente e mais ampla História Política Brasileira), podemos pensar que os dois documentários fazem uso da “sinédoque”, pois nesse “tropo” um dado fenômeno “[...] pode ser caracterizado usando-se a parte para simbolizar alguma *qualidade* que se presume seja inerente à totalidade”.³⁹⁹ Em *Jânio a 24 Quadros*, o quadro mais geral da política brasileira é apresentado como algo extremamente confuso, o que no fundo guarda relação com as consequências das ações do personagem Jânio Quadros, que é mostrado no filme como um líder político descontrolado e sempre envolvido em confusões. Em *Jango*, a tragédia social da Ditadura, marcada pelos problemas sociais e pelo autoritarismo, guarda uma profunda relação com a tragédia pessoal vivenciada por João Goulart, que foi derrubado do poder e condenado a morrer no exílio. Ademais, como já salientamos ao longo do presente Capítulo, em *Jânio a 24 Quadros* temos também a forte presença da ironia, um “tropo” que,

³⁹⁸ As considerações de Hayden White sobre os modos de explicação por implicação ideológica podem ser vistas em: WHITE, Hayden. **Meta-História**: a imaginação histórica do Século XIX. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 38-39.

³⁹⁹ Ibid., p. 48.

de acordo com Hayden White, “[...] tende a dissolver toda crença na possibilidade de ações políticas positivas”,⁴⁰⁰ o que nos ajuda a entender o fato de o filme de Luís Alberto Pereira se mostrar incapaz de indicar claramente um caminho a ser seguido pela sociedade brasileira naquele momento em que a obra foi lançada.

Sem sombra de dúvidas, *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* são dois filmes muito interessantes para se pensar certos aspectos recentes da História Brasileira. Todavia, vale lembrar que os dois filmes não são as únicas narrativas disponíveis que abordam as trajetórias de Jânio Quadros e de João Goulart, bem como as relações desses dois personagens com o processo histórico mais amplo. De fato, como demonstramos no Capítulo 1, Quadros e Goulart já apareceram em um sem número de narrativas, seja em livros acadêmicos escritos por especialistas ou em materiais didáticos, por exemplo. A análise dos dois filmes mostra que, no que diz respeito ao conteúdo, *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* possuem muitas semelhanças com a bibliografia mais ampla que trata das trajetórias de Jânio Quadros e de João Goulart, bem como da recente História Política Brasileira que vai do Golpe de 1964 até os anos da Ditadura.

Todavia, quando se analisa os elementos estéticos das duas obras cinematográficas, especialmente no que concerne ao modo como os filmes apresentam os fatos com o propósito de construir, cada um, uma interpretação histórica acerca deles, percebe-se que os dois documentários que foram o objeto de estudo da presente pesquisa nos instigam a pensar em como o ato de se escrever a História pode se valer de uma variada gama de possíveis estratégias narrativas. O que *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* nos mostram é que os fatos históricos podem ser narrados por meio de estratégias que normalmente as pessoas associam ao campo da Ficção, tais como a comédia e a tragédia. Do nosso ponto de vista, acreditamos que a dupla análise aqui empreendida mostra o quanto é possível avançar nos debates acerca das relações entre História e Cinema, sobretudo no âmbito do desafio proposto por Robert A. Rosenstone em **A história nos filmes, os filmes na história**.

Afinal, se por um lado Rosenstone ousou dizer que os cineastas também poderiam ser historiadores, por outro lado ele não explorou mais profundamente reflexões advindas do campo da Teoria da História para defender a sua tese. O exercício que fizemos neste capítulo de demonstrar como foi construído o enredo de cada um dos dois filmes, com o

⁴⁰⁰ WHITE, Hayden. **Meta-História: a imaginação histórica do Século XIX**. 2. ed. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 52.

objetivo de identificar nos documentários as estratégias narrativas que foram analisadas por Hayden White, pretendeu justamente tratar com mais profundidade de um tema no qual Ronsenstone não se aprofundou em seu livro. Esse esforço, somado ao outro esforço que fizemos no capítulo anterior – quando mostramos o quanto a análise da “construção de personagem” pode ser útil para a reflexão sobre filmes documentários –, teve por finalidade mostrar o quanto o Cinema Documentário pode ser marcado por estratégias narrativas que também podem ser vistas em filmes ficcionais, sobretudo aquelas estratégias que, por desvelarem os conflitos presentes no processo histórico, constituem-se como marcas da subjetividade de quem escreve a História.

Dessa forma, embora os filmes não tragam muitas novidades sobre o processo histórico que levou ao Golpe de 1964 e à instalação de uma Ditadura em nosso país, as duas obras cinematográficas nos instigam a refletir sobre a “escritura fílmica da História”. O que a análise das duas obras nos mostra é que, por mais que o Cinema Documentário seja dotado de técnicas capazes de produzir um “efeito de verdade”, o que um filme documentário exhibe por meio de suas imagens nunca é uma narrativa “imparcial” acerca dos assuntos nele tratados. O cineasta, da mesma forma que o historiador, elabora a sua narrativa a partir do seu “lugar” na sociedade, fazendo escolhas quanto ao que será apresentado ou não no filme, segundo o seu posicionamento político-ideológico. No que concerne a temas relacionados ao passado de um determinado grupo social, a narrativa fílmica sempre será produzida tendo em vista não apenas o passado “em si”, mas questões que são colocadas pelo próprio tempo presente no qual a obra cinematográfica é produzida.

No caso de *Jânio a 24 Quadros* e de *Jango*, temos que a forma como os filmes abordam diversos aspectos da política brasileira das décadas de 1950, 1960 e 1970 está relacionada aos desafios existentes no início dos anos 1980, época em que os dois documentários foram lançados. Aqui, é útil levarmos em conta as considerações de Rosangela Patriota sobre aquela conjuntura histórica:

[...] os primeiros anos da década de 1980 foram vividos em meio a um turbilhão de expectativas. O país ainda estava sob o comando do general João Baptista Figueiredo, mas clamava com urgência pelas eleições diretas para presidente, embora já passasse a conviver com um quadro político pluripartidário, com exilados retornando, o país indo às urnas para eleger seus representantes nos legislativos (municipal, estadual e federal) e nos executivos estaduais, além do fim da censura prévia. Veja, eram tempos estranhos! De um lado, as tensões e os anseios que se projetavam com a retomada de um Estado de Direito, enquanto, de outro, a sombra do arbítrio que, apesar de mais tênue, ainda era projetada sobre corações e mentes

daquela sociedade que aspirava deixar os seus 21 anos no *tempo passado*.⁴⁰¹

Por meio dos seus respectivos documentários, Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler tentaram responder às tensões e aos anseios vivenciados pela sociedade brasileira naquele período. As opções estéticas presentes em *Jânio a 24 Quadros* e em *Jango* devem ser entendidas como respostas possíveis às questões que certamente estavam na ordem do dia durante o período da redemocratização brasileira: Qual caminho seguir? Qual o perfil de um líder político ideal? O que esperar da redemocratização? Quais devem ser os objetivos do Estado de Direito? Todos viviam em meio ao “turbilhão de expectativas” do início dos anos 1980, mas como os homens não são iguais, as respostas dadas por Pereira e por Tendler só poderiam ter diferenças marcantes entre si. *Jânio a 24 Quadros* usa o humor e a ironia para elaborar uma narrativa cômica que analisa o passado de maneira crítica e expõe muitas incertezas quanto ao futuro. *Jango*, por sua vez, não só emociona o espectador, mas elabora uma narrativa trágica que se propõe a intervir no processo histórico, levantando a bandeira da justiça social e projetando um futuro no qual as regras democráticas sejam efetivamente respeitadas no país.

Por meio da comédia e da tragédia, Luís Alberto Pereira e Sílvio Tendler escreveram, cada um à sua maneira, sobre a recente História Política Brasileira, refletindo acerca das possibilidades e dos limites para a ação política no seu tempo presente.

⁴⁰¹ PATRIOTA, Rosângela. **Antonio Fagundes no palco da história**: um ator. São Paulo: Perspectiva, 2018, p. 209-210.

CONSIDERAÇÕES

FINAIS

Temos consciência de que os filmes podem ser analisados e interpretados de diferentes maneiras, dependendo do espectador. O teórico do cinema Roger Odin salientou que, ao se analisar uma obra fílmica, há a necessidade não só de se debruçar sobre os signos e aspectos formais “ínternos” da própria obra – numa prática metodológica que por vezes é definida como própria da semiologia –, mas também se faz necessário levar em consideração o autor, o espectador e o contexto da recepção de um filme. O grande desafio aqui, como bem reconhece Odin, está no fato de que existem diferentes públicos para um mesmo filme, cada qual dotado de uma capacidade de lançar sobre a obra cinematográfica um olhar específico, e que está relacionado com o lugar que tal público ocupa no conjunto da sociedade. A relação entre filme e público é dialética e Odin chega a dizer que uma obra pode construir diferentes públicos, assim como diferentes públicos podem (re)construir – de distintas maneiras – uma mesma obra.⁴⁰²

A nossa análise dos documentários de Luís Alberto Pereira e de Sílvio Tendler, portanto, não pretende ser a única e nem a “mais correta”. Trata-se somente da “nossa” análise. Na Introdução, dissemos que este trabalho não era apenas o trabalho de um pesquisador em História, mas também o trabalho de um professor que leciona tal disciplina. Sem sombra de dúvidas, o conjunto das reflexões apresentadas nos quatro capítulos guarda uma profunda relação com a nossa trajetória profissional e acadêmica desenvolvida antes e durante a realização da pesquisa. Ao lançarmos o nosso olhar sobre os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* tivemos a oportunidade de perceber o quanto são fortes as relações entre o Cinema e a História.

Nos dois filmes, a História Política recente de nosso país é o campo do qual os dois diretores extraem os temas a serem abordados por meio das imagens e da trilha sonora. Tanto Luís Alberto Pereira quanto Sílvio Tendler acompanharam ao longo de suas vidas muitos dos fatos apresentados nas duas obras. Tendo vivido a instalação da Ditadura Militar, os dois cineastas realizaram os seus filmes justamente no momento em que essa mesma Ditadura caminhava para o seu fim e, ainda que tenham construído os seus filmes a partir de opções estéticas diferentes, os dois diretores apresentaram em suas obras um olhar crítico sobre o cenário político brasileiro do momento. *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* apresentam narrativas que se colocam em uma posição contrária ao autoritarismo trazido pelo regime militar. E no

⁴⁰² Cf. ODIN, Roger. A questão do público: uma abordagem semiopragmática. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema**: documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Ed. Senac-SP, 2005, p. 27-45. v. 2.

caso do documentário de Luís Alberto Pereira, a crítica ao autoritarismo também se estende à figura de Jânio Quadros. Como esperamos ter deixado claro ao longo das páginas anteriores, a análise das duas obras mostra bem o quanto um filme está intimamente ligado ao momento em que ele foi produzido.

Todavia, as preocupações que tínhamos em mente quando iniciamos a pesquisa iam para muito além do “filme como documento histórico”. De fato, *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* também chamaram a nossa atenção porque os dois documentários nos instigaram a uma reflexão a respeito de como podem ser variadas as formas de se escrever a História. Em diálogo com autores que refletiram teoricamente sobre a escrita da História em um sentido mais amplo e sobre a “escritura fílmica da História” em particular, pouco a pouco foi ficando cada vez mais evidente que a análise de uma determinada narrativa não deve pautar-se única e exclusivamente no conteúdo da mesma, mas também nos seus aspectos formais/estéticos. Tanto a forma quanto o conteúdo de uma narrativa sobre temas considerados “históricos” são elementos relacionados ao “lugar” de onde o autor da narrativa fala, são indícios – para o historiador – do posicionamento político-ideológico de quem escreve a História, mesmo que se trate de uma narrativa aparentemente imparcial dos fatos.

Pelos tópicos abordados e pelo recurso à comédia e à ironia, percebemos claramente que *Jânio a 24 Quadros* critica não apenas a Ditadura, mas também o político Jânio Quadros. Por sua vez, uma análise dos tópicos abordados e da forma mais séria e trágica presente em *Jango* desvela o modo como, para posicionar-se contra a Ditadura, Sílvio Tendler fez de João Goulart um herói em seu filme. Ainda que os filmes apresentem um “efeito de verdade” em várias passagens – produzido principalmente pela presença de uma grande quantidade de imagens de arquivo nos dois documentários –, o que vemos é a visão dos cineastas a respeito dos fatos narrados. Nessa perspectiva, os filmes devem ser encarados da mesma forma que os livros acadêmicos escritos pelos historiadores profissionais, que também não mostram a verdade única e absoluta a respeito dos fatos, mas apenas uma versão acerca deles.

E no interior da versão dos fatos tal como apresentada em cada um dos filmes um elemento de grande importância é o valor atribuído pelos documentários aos personagens históricos. Por mais que os dois filmes abordem o contexto histórico mais amplo do qual Jânio Quadros e João Goulart fizeram parte, é o perfil dos dois líderes políticos que é discutido e em torno do qual os cineastas fazem as suas opções estéticas. Em *Jânio a 24 Quadros*, a linguagem cômica e irônica é essencial para reforçar a ideia de que Jânio Quadros

era alguém atrapalhado, risível e despreparado para governar o país. Em *Jango*, a opção pela forma da tragédia é essencial para que o espectador se identifique com o personagem principal do filme e o veja como um herói. Cada um à sua maneira, os filmes parecem defender a ideia que as ações individuais podem produzir grandes efeitos no processo histórico como um todo. Mais do que isso, os filmes julgam do ponto de vista moral as ações dos personagens como positivas ou negativas, o que – para retomarmos os apontamentos de Paul Ricoeur – se relaciona tanto com o posicionamento político-ideológico dos cineastas quanto com as opções estéticas feitas pelos mesmos nos dois documentários.

Entendemos que outras leituras a respeito de *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* poderiam ser feitas, porém, a abordagem acerca dos modos como os filmes constroem as imagens dos seus personagens principais pareceu-nos interessante porque ela nos permitiu refletir justamente sobre a questão dos “heróis” e dos “anti-heróis” da História. Por mais que nas últimas décadas muitos historiadores tenham se voltado contra as narrativas centradas nos “grandes personagens” da História ou em figuras de lideranças políticas, filmes como *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* mostram que, como os historiadores que produzem suas pesquisas dentro das universidades não possuem o monopólio sobre a escrita da História, narrativas que giram em torno de líderes políticos continuam sendo constantemente produzidas e difundidas socialmente, colaborando até mesmo para a formação da cultura histórica de uma dada sociedade e contribuindo para que certa memória a respeito dos fatos históricos seja construída e reproduzida.

O fato de os filmes tratarem das figuras de dois líderes políticos – Jânio Quadros e João Goulart – também é pleno de significado se lembrarmos que o Brasil é um país que tem no personalismo uma das principais marcas de sua cultura política. A análise dos dois documentários, portanto, mostra que o tema da liderança política se fez fortemente presente na época em que os filmes foram produzidos e lançados, uma época em que o país caminhava para o restabelecimento do Estado democrático de direito. Ao traçarem os perfis de Jânio Quadros e de João Goulart, os filmes de Luís Alberto Pereira e de Sílvio Tandler também podem ser entendidos como obras que pretendem refletir sobre o perfil do líder político ideal após anos de uma “política sem povo” – para tomarmos de empréstimo a expressão usada por Villas-Bôas Corrêa para descrever o período da Ditadura Militar.

Em torno do líder político podem ser construídas as mais variadas visões – positivas ou negativas. Embora *Jânio a 24 Quadros* mostre Jânio Quadros de maneira negativa e *Jango* mostre João Goulart de maneira positiva, certamente outras imagens a respeito dos

dois políticos poderiam ter sido construídas pelos filmes se os cineastas fossem outros. A própria análise da bibliografia mais ampla mostra que diversas foram as visões a respeito dos dois personagens. Assim, quando Luís Alberto Pereira e Sílvio Tandler optam por fazer de Jânio Quadros e João Goulart personagens praticamente unidimensionais em seus filmes, isso deve ser entendido como uma estratégia narrativa atinente ao gênero biográfico, no qual apresentar o perfil do biografado costuma ser um objetivo bastante comum, ainda mais quando se trata da biografia de um líder político.

Em nossa avaliação, *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* são filmes que não nos fazem pensar somente em como a questão acerca do líder político ideal podia ser abordada em meados dos anos 1980 – época da produção e do lançamento dos filmes –, mas também em como tal temática pode ser objeto de reflexão para nós hoje. Nos últimos anos, o Brasil tem vivenciado uma crise que não é apenas econômica, mas sobretudo política, na qual a bipolarização entre o Partido dos Trabalhadores e o Partido da Social Democracia Brasileira nas eleições presidenciais de 2014, o conturbado processo de *impeachment* de Dilma Rousseff – a presidenta democraticamente eleita pelo PT nas eleições daquele ano –, a prisão do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva e a sucessão de intermináveis casos de corrupção envolvendo os mais variados partidos políticos têm levado muitos brasileiros a se perguntarem: qual liderança política teria o perfil mais adequado para assumir o governo do Brasil em tal conjuntura?

Trata-se, sem sombra de dúvidas, de uma questão polêmica, pois cada partido defenderá que tal líder só poderá ser algum dos seus próprios membros. Temos visto um pouco dessas discussões nas redes sociais, nas quais os diferentes grupos políticos debatem para ver qual deles fornecerá o líder ideal para o país. O que tem chamado a atenção em todas essas discussões é que as imagens dos políticos têm sido produzidas segundo orientações bem específicas. Como no filme de Luís Alberto Pereira, tem sido frequente o uso do humor para se criticar certas figuras políticas, algo que pode ser exemplificado pela presença dos “memes” nas redes sociais que muitas vezes são utilizados para debochar de determinados personagens.⁴⁰³ E se *Jango* fez de João Goulart um herói em meados dos anos 1980, hoje não são poucos os grupos que tentam retratar suas lideranças como figuras

⁴⁰³ Em outra ocasião, tivemos a oportunidade de refletir mais detalhadamente sobre o uso do humor e dos “memes” nos debates políticos realizados por meio das redes sociais, especialmente na época das eleições presidenciais de 2014. Ver: DIAS, Rodrigo Francisco. Perceber a política em tempos de Facebook: o caso das eleições presidenciais no Brasil em 2014. *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, v. 16, n. 180, p. 110-121, maio 2016.

heroicas capazes de tirar o Brasil da crise, ainda que, ao contrário do que se viu no filme de Sílvio Tendler, não tenha aparecido até o momento a figura de um novo herói “trágico”.⁴⁰⁴

Independente da orientação política, o fato é que cada partido está constantemente preocupado com a “imagem” de seu líder que é divulgada nas mais diversas mídias. Estar atento às formas por meio das quais tais imagens podem ser construídas é algo essencial para que se possa analisa-las de maneira crítica. Por isso, a análise de filmes como *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* é útil no sentido de que os dois documentários são instigantes exemplos de como diferentes estratégias narrativas podem ser utilizadas para se elaborar diferentes imagens de líderes políticos, seja sob um viés positivo seja sob um viés negativo. Em um país onde o personalismo é um aspecto marcante de nossa cultura política, em que muitos são aqueles interessados em lançar-se aos altos postos de governo por meio do próprio personalismo, a reflexão sobre como são construídas as narrativas acerca de determinados personagens históricos é uma atividade importante porque esse tipo de narrativa continua a ser produzido a todo o momento. O próprio cinema pode ser um meio utilizado na veiculação de tais narrativas, levando uma certa versão dos fatos para o público e agindo diretamente na formação da própria cultura histórica de uma dada sociedade.

O professor/pesquisador em História deve estar atento a tais narrativas não só porque seus alunos e leitores têm acesso a elas, mas porque elas o instigam a refletir sobre a própria escrita da História, uma atividade que envolve não apenas procedimentos de pesquisa, mas também estratégias narrativas quanto às formas de se contar uma história e apresentar determinados personagens históricos. É importante lembrar ainda que *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* tratam de um momento da recente História Política Brasileira que ainda suscita muitas discussões: o processo que levou ao Golpe de 1964 e à instalação da Ditadura no Brasil. Como dissemos no primeiro capítulo deste trabalho, a memória em torno desses temas ainda continua sendo motivo de disputas, afinal, o passado não é algo que está simplesmente morto e enterrado, mas, muito pelo contrário, muitas vezes se mostra ainda presente. Se avaliarmos o contexto das eleições presidenciais de 2018, por exemplo, especialmente os discursos do candidato Jair Messias Bolsonaro, fica evidente o quanto

⁴⁰⁴ Uma questão que fica é se, para os membros e apoiadores do Partido dos Trabalhadores, após a prisão de Luiz Inácio Lula da Silva, o líder petista não poderia ser visto como uma espécie de herói trágico, afinal, ele ocupou o cargo de chefe político máximo do país e é visto por seus apoiadores como alguém que, por governar em favor da população mais pobre, acabou por ser preso em razão dos interesses de poderosos grupos econômicos. Como se vê, tal forma de analisar a trajetória de Lula tem pontos em comum com a forma utilizada por Sílvio Tendler para falar de João Goulart em *Jango*. Todavia, Lula ainda está vivo e a sua “tragédia”, se assim o for, não é totalmente igual à de Goulart.

opiniões favoráveis ao Golpe de 1964 e à Ditadura ainda são emitidas por determinados sujeitos sociais. Se em meados dos anos 1960, muitos grupos conservadores da sociedade brasileira temiam o “perigo comunista” e o risco de o Brasil se ver transformado em Cuba, nos últimos anos tem sido muito comum ouvir pessoas ainda com medo do comunismo no país e receosas de que o Brasil se transforme em uma Venezuela. Desse ponto de vista, é curioso que, embora o Muro de Berlim tenha caído em 1989, aparentemente algumas pessoas ainda vivem como se estivessem nos tempos da Guerra Fria. Ademais, o fato de Bolsonaro ter vencido as eleições de 2018 ancorado em um fervoroso discurso de combate à corrupção fez lembrar o quanto esse assunto ainda mobiliza corações e mentes, assim como na época em que Jânio Quadros venceu as eleições presidenciais de 1960.

Certamente, o historiador estuda o passado tendo em vista questões que são colocadas pelo seu próprio tempo presente. E com este trabalho não foi diferente. Sendo assim, analisar filmes como *Jânio a 24 Quadros* e *Jango* foi particularmente útil para que pudéssemos entender como alguns temas são muito constantes ao longo de toda a História Política Brasileira. Uma das nossas motivações foi a de avançar nas discussões em torno da “escritura filmica da História” a partir do impacto gerado pela leitura do livro **A história nos filmes, os filmes na história**, de Robert A. Rosenstone. Não seria exagero dizer que todo este trabalho foi escrito com o objetivo de levar o debate sobre as relações entre Cinema Documentário e História para direções as quais Rosenstone não explorou no referido livro. Mas isso foi o que tentamos fazer, a partir de nossas próprias escolhas, pois, como dissemos anteriormente nessas Considerações Finais, outras poderiam ser as análises e interpretações possíveis sobre os filmes *Jânio a 24 Quadros* e *Jango*. Assim, esperamos que o presente trabalho também estimule novas questões sobre o binômio História-Cinema e novas pesquisas sobre a nossa recente História que nos auxiliem em uma tomada de posição frente aos inúmeros desafios que o presente e o futuro do nosso país ainda nos colocam.

Se tudo o que dissemos nas páginas anteriores tiver contribuído para que mais um tijolo tenha sido colocado no muro da historiografia, teremos alcançado o nosso objetivo!

DOCUMENTAÇÃO

E

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICAS

CRÍTICAS E MATERIAIS DA IMPRENSA:

ALPENDRE, Sérgio. “Dedo na Ferida” é imperdível e deveria ser obrigatório nas escolas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 jun. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/06/dedo-na-ferida-e-imperdivel-e-deveria-ser-obrigatorio-nas-escolas.shtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

AS DOZE Estrelas: crítica. **Cineclick**, 12 maio 2011. Disponível: <<https://www.cineclick.com.br/criticas/as-doze-estrelas>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

AVELLAR, José Carlos. Uma memória visual. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

BARBOSA, Neusa. Utopia e Barbárie: Crítica. **Cineweb**, 20 abr. 2010. Disponível em: <http://www.cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=3063>. Acesso em: 15 dez. 2018.

BITARELLI, Rogério. Política, drama e comédia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 2 ago. 1982. Caderno B, p. 8.

_____. Os anos loucos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 4 ago. 1982. Caderno B, p. 7.

CORRÊA, Villas-Bôas. Jânio para iniciantes ou para quem esqueceu. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1982. Caderno B, p. 1.

_____. Como morreu a democracia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

DEL PICCHIA, Pedro. Um filme que também tenta explicar Jânio. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 out. 1981, p. 23.

FERREIRA, Wilson. “O Efeito Ilha”: “Show de Truman” plagiou filme brasileiro? **Revista Fórum**, 7 dez. 2014. Disponível em: <<https://www.revistaforum.com.br/o-efeito-ilha-show-de-truman-plagiou-filme-brasileiro/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

FIORATTI, Gustavo. Filme busca as raízes da cultura caipira. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 23 out. 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2310200423.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

INFORME JB. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 set. 1981, p. 6.

LABAKI, Amir. Sílvio Tendler ampliou discurso histórico do cinema brasileiro. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 jun. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/amp/ilustrada/2018/06/silvio-tendler-ampliou-discurso-historico-do-cinema-brasileiro.shtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

LEITE, Paulo Moreira. Acadêmicos da Ironia. **Veja**, São Paulo, p. 123-125, 10 mar. 1982.

LIMA, Paulo Santos. “Hans Staden” mostra os dentes nos cinemas. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 mar. 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1703200033.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

PARA GENERAIS, Comissão da Verdade cometeu “injustiça”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 10 dez. 2014. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/politica/2014/12/10/interna_politica_548338/para-generais-comissao-da-verdade-cometeu-injustica.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2018.

PESSOA, Gabriela Sá. Toffoli diz que hoje prefere chamar golpe militar de “movimento de 1964”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 01 out. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/10/toffoli-diz-que-hoje-prefere-chamar-ditadura-militar-de-movimento-de-1964.shtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

PESSÔA, Samuel. “Dedo na Ferida” faz análise superficial de causas da desigualdade. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 2 jul. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/dedo-na-ferida-faz-analise-superficial-de-causas-da-desigualdade.shtml>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

QUERO, Caio. Entenda a polêmica sobre a Comissão Nacional da Verdade. **BBC Brasil**, 13 jan. 2010. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2010/01/100112_comissao_qanda_cq>. Acesso em: 15 dez. 2018.

SAITO, Bruno Yutaka. “Tapete Vermelho” celebra Mazzaropi. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 abr. 2006. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1804200603.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

SCHILD, Susana. “Jânio a 24 Quadros”: um balanço bem-humorado da política brasileira. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1 ago. 1982. Caderno B, p. 1.

_____. “Jango”: a história que começa a ser contada. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1984. Caderno B, p. 1.

TOMAZZONI, Marco. As Doze Estrelas é absurdo astrológico. **Último Segundo**, 10 jul. 2010. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/cinema/as-doze-estrelas-e-absurdo-astrologico/n1237721612370.html>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

VILLAÇA, Pablo. Tapete Vermelho. **Cinema em Cena**, 13 abr. 2006. Disponível em: <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/critica/filme/6304/tapete-vermelho>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS:

MATTOS, Romulo. Entrevista com Silvio Tendler: política e cultura de esquerda na obra de um cineasta engajado. **Blog Junho**, 6 jul. 2015. Disponível em: <<http://blogjunho.com.br/entrevista-com-silvio-tendler-politica-e-cultura-de-esquerda-na-obra-de-um-cineasta-engajado/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

TENDLER, Silvio. Entrevista. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, 17 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/silvio-tendler>>. Acesso em: 12 out. 2015. Disponível também em: <<https://web.archive.org/web/20160416034917/http://rhbn.com.br/secao/entrevista/silvio-tendler>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

FILMES:

As Doze Estrelas. Direção, Roteiro e Argumento: Luís Alberto Pereira. Produção: Sara Silveira, Tereza Landgraf e Luís Alberto Pereira. Coprodução: Luís Vieira Campos. Direção de Produção: Ronald Kashima, Dante Hideki e Vítor Ferreira. Produção Executiva: Maria Ionesscu e Tereza Landgraf. Fotografia: Pedro Farkas. Som direto: Gabriela Cunha. Montagem: Umberto Martins e Ítalo Atos. Direção de Arte: Chico de Andrade. Figurino: Alice Alves. Música: André Moraes. Elenco: Leonardo Brício, Cláudia Mello, Paulo Betti, Cássio Scapin, Munir Kanaan, Débora Duboc, Juliana Vedovato, Lívia Guerra, Paula Franco, Mylla Christie, Martha Meola, Gabrielle Lopez, Francisca Queiroz, Carla Regina, Leona Cavalli, Adriana Alves, Rosanne Mulholland, Sílvia Lourenço e Djin Sganzerla. Brasil: LapFilme, 2011. (99 min), son., color.

Dedo na Ferida. Direção e Roteiro: Silvio Tendler. Produção: Maycon Almeida. Fotografia: Lúcio Kodato, ABC. Montagem: Franciso Slade. Brasil: Caliban Produções, 2017. (90 min), son., color.

Hans Staden. Direção, Roteiro, Produção e Produção Executiva: Luís Alberto Pereira. Coprodução: Jorge Neves. Direção de Produção: Ivan Teixeira. Fotografia: Uli Burtin. Som direto: Jorge Vaz. Montagem: Verônica Kovensky. Montagem de som: Nério Barbéris. Direção de Arte: Chico de Andrade. Cenografia: Zeca Nolf e Clissia Moraes. Figurino: Cleide Fayad. Música original: Marlui Miranda e Lelo Nazário. Elenco: Carlos Evelyn, Ariana Messias, Darci Figueiredo, Beto Simas, Milton de Almeida, Reynaldo Puebla, Carol Li, Jefferson Primo, Valdir Ramos, Maesuara Kadiwel, Jurandir Sridiwê, Valdir Raimundo, Alfredo Pentead, Antonio Peyri, Daniel Munduruku, Walter Potela, Fátima Ribeiro, Tânia Freire, Luiza Albuquerque, Sônia Ribeiro, Lena Sá, Tereza Convá, Maria de Oliveira, Olga da Silva, Mateus Lopes, Antonio Auá, Dizoneth Santos, Cintia Grillo, Hissa de Urkiola, Cláudia Apóstolo, Ênio Benito, Roman Bolívia, Francisco Kokotch, Juan Cusicanqui, Sebastião Werá. Brasil: LapFilme, 2000. (92 min), son., color.

Jango. Direção: Sílvio Tendler. Roteiro: Sílvio Tendler e Maurício Dias. Produção: Hélio Paulo Ferraz. Produtores Associados: Denize Goulart, Antônio José da Matta, Francisco Sérgio Moreira, Geraldo Ribeiro, José Wilker, Lúcio Kodato, Maurício Dias, Milton

Nascimento, Sílvio Tandler e Wagner Tiso. Fotografia: Lúcio Kodato. Sonografia: Geraldo Ribeiro. Texto: Maurício Dias. Narração: José Wilker. Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Trilha Sonora e Música Original: Wagner Tiso e Milton Nascimento. Canção: Enquanto seu lobo não vem: Caetano Veloso. Companhia Produtora: Caliban Produções Cinematográficas e Rob Filmes. Distribuição: Caliban Produções Cinematográficas. Rio de Janeiro: Caliban Produções Cinematográficas, 1984. DVD (117 min), son., color./p&b, 35mm.

Jânio a 24 Quadros. Direção, Direção de Produção, Argumento, Roteiro e Direção Musical: Luís Alberto Pereira. Produção: Thomas Farkas e Luís Alberto Pereira. Direção de Fotografia: Eduardo Poiano e Adilson Ruiz. Técnico de Som: Clodomiro Bacelar. Trilha Sonora: Luís Alberto Pereira, Augusto Sevá e Rita Volpato. Montagem: Augusto Sevá. Assistente de Montagem: Rita Volpato. Cenografia: Sebastião Maria Neto (Tião Maia). Figurinos: Dionéia da Paixão. Canções: É proibido fumar: Roberto Carlos; Moonlight serenade: Glenn Miller. Locações: Curitiba, Lages, Porto Alegre, São Borja, Campo Grande, Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Corumbá. Laboratório: Líder Cinematográfica. Sonorização: Álamo. Companhia Produtora: Embrafilme e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. Distribuição: Embrafilme. Elenco: Luís Alberto Pereira, Augusto Sevá, Lena Bartman, David Pennigton, Tião Maia, Márcia Uchyama, Lilian Lima, Pompílio Dias, Manoel Santos, Gofredo Tales. São Paulo: Embrafilme, 1981. DVD (85 min), son., color./p&b, 16mm/35mm.

O Efeito Ilha. Direção e Roteiro: Luís Alberto Pereira. Direção de Produção e Produção Executiva: João de Bártolo. Fotografia e Câmera: Marcelo Coutinho. Direção de som: Marcelo Camolesi. Montagem: Ricardo Parente. Direção de Arte: Cristiano Amaral. Cenografia: Eurico Rocha Filho. Figurino: Marisa Guimarães. Música original: Matias Capovilla. Elenco: Luís Alberto Pereira, Antonio Calloni, Perry Salles, Denise Fraga, Vera Zimmermann, Lygia Cortez, Inácio Zatz, José Rubens Chachá, Adyel Ferreira, Ângela Dip, Elias Andreato, Ricardo Pettini, Leticia Imbassahy, Jandir Ferrari, Wilma de Aguiar, Marcela Oliveira, Nana de Castro, Marcos Paulo, Pablo Chachá, Jonas Melo, José Benedito Filho, Neide dos Santos, Norton Nascimento, Ira Calixto, Tião Carvalho, Carlos Meceni, J. França, Angelo Cavaliere, Carlos Garcia, Tereza Athayde, Vicentini Gomes, Vicente Bacaro, Carlos Fariello, George Freire, Eduardo Grilo, Marco Donini, Grace Gianoukas, André Ceccato, João Frederici, Clarita Steinberg, Maurício Kaftal, Débora Takser, Nilton Bicudo, Cláudio Chakmati, Jean-Claude Bernardet, John Doo, Roberto Kölin, Roman Matz, Julio Sanz, Vicente de Luca, Hélio Duarte, Tuna Dwek, Guido da Silva, Antônio José Pinheiro. Brasil: LapFilme, 1994. (100 min), son., color.

Os Anos JK – Uma Trajetória Política. Direção e Produção: Sílvio Tandler. Argumento e Roteiro: Sílvio Tandler, Antônio Paulo Ferraz e Francisco Quental. Produção Executiva: Claudio Khans. Fotografia: Lúcio Kodato. Direção de Som: Cristiano Maciel. Montagem: Francisco Sérgio Moreira. Brasil: Terra Filmes, 1980. (110 min), son., color./p&b.

Reparação. Direção, Produção e Roteiro: Daniel Moreno. Direção de Fotografia e Câmera: Adriano S. Barbuto e Wilson Boni. Edição: Luciano Sanches. Edição de Som e Mixagem: Roberto Marques. Brasil: Terranova Filmes, 2010. (87 min), son., color.

Tapete Vermelho. Direção e Argumento: Luís Alberto Pereira. Roteiro: Luís Alberto Pereira e Rosa Nepomuceno. Produção Executiva: Ivan Teixeira e Vicente Miceli. Direção de Produção: Andrezza de Faria. Fotografia: Uli Burtin. Técnico de Som: Jorge Vaz. Som

direto: Jorge Vaz. Montagem: Júnior Carone. Direção de Arte: Chico de Andrade. Figurino: Carol Li e David Parizotti. Música: Renato Teixeira. Elenco: Matheus Nachtergaele, Gorete Milagres, Vinicius Miranda, Fernanda Ventura, Manoel Messias, Mariana Armellini, André Ceccato, Martha Meola, João Gabriel Alves Silva, Oliveira Alves Fontes, Edson Alves Fontes, Cacá Amaral, Cid Maomé, Jonathan de Faria, Wilson Sampson, Delmon Canuto, Davi M. Moreira, Kátia Berkano, Alexandre Ferrari, Ronaldo Artnic, Mônica Matos, Wilson Simon, José Antonio Nogueira, Cidinha Feliz, Hans Werner, Alberto Mazza, Rubens Ferreira, Marina Motta, Pedro Menezes, Roberta Antunes, Carlos Meceni, Maurício Ramos, Renato Crozariol, Mario Celso, Alessandro Bertolli e Beto Camargo. Brasil: LapFilme, 2005. (100 min), son., color.

Utopia e Barbárie. Direção e Roteiro: Sílvio Tendler. Produção Executiva: Ana Rosa Tendler. Efeitos Especiais de Som: Claudio Lyra. Montagem: Bernardo Pimenta. Brasil: Caliban Produções Cinematográficas, 2009. (128 min), son., color.

DISSERTAÇÕES, MONOGRAFIAS E TESES:

DIAS, Rodrigo Francisco. **Cinema e História:** um estudo da redemocratização brasileira a partir do filme *Céu Aberto* (1985), de João Batista de Andrade. 2011. 121 f. Monografia (Bacharelado em História) – Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

_____. **Documentarista-Historiador:** a “escritura fílmica da História” no filme “Céu Aberto” (1985), de João Batista de Andrade. 2014. 233 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. **Cinema, história pública e educação: circularidade do conhecimento histórico em *Xica da Silva* (1976) e *Chico Rei* (1985).** 2014. 398 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

LOUREIRO, Felipe Pereira. **Empresários, Trabalhadores e Grupos de Interesse:** a Política Econômica nos Governos Jânio Quadros e João Goulart, 1961-1964. 2012. 644 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MIGUENS, Marcela Siqueira. **A justiça de transição no contexto latino-americano:** suas características, fundamentos e uma comparação entre Brasil e Argentina. 2011. 175 f. Dissertação (Mestrado em Direito Penal) – Faculdade de Direito, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

MOLINA, Lucas Giehl. **O universal, o local e a memória cultural na obra de Pedro Weingärtner (1853-1929).** 2014. 124 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

QUELER, Jefferson José. **Entre o mito e a propaganda política: Jânio Quadros e sua imagem pública (1959-1961)**. 2008. 349 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

SITES:

CALIBAN PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS. Disponível em: <<http://www.caliban.com.br>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

FILME B. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br/portal/html/portal.php>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

FUNDAÇÃO PRESIDENTE JÂNIO QUADROS. Disponível em: <<http://fpjq.org.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

HISTÓRIA DO CINEMA BRASILEIRO. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ALBERTI, Verena. **O riso e o risível na história do pensamento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

ANSART, Pierre. Mal-estar ou fim dos amores políticos? **História & Perspectivas**, Uberlândia, n. 25-26, p. 55-80, jul./dez. 2001-jan./jul. 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. 8. ed. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. [S. l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. Prefácio de Dom Paulo Evaristo Arns. Petrópolis: Vozes, 1985.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. 3. ed. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Revisão técnica de Rolf de Luna Fonseca. Campinas: Papyrus, 2007.

AZEVEDO, Gislane Campos; SERIACOPI, Reinaldo. **História em movimento: do século XIX aos dias de hoje**. São Paulo: Ática, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987.

_____. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 2. ed. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BANDEIRA, Luiz A. Moniz. **A renúncia de Jânio Quadros e a crise pré-64**. São Paulo: Brasiliense, 1979.

_____. **O Governo João Goulart: as lutas sociais no Brasil – 1961-1964**. 7. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Revan; Brasília: Ed. UnB, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. 4. ed. revisada. São Paulo: Verona, 2013.

BEZERRA, Gustavo Henrique Marques. **Brasil-Cuba: relações político-diplomáticas no contexto da Guerra Fria (1959-1986)**. Brasília: FUNAG, 2010.

BIROLI, Flávia. João Goulart e o golpe de 1964 na imprensa, da transição aos dias atuais: uma análise das relações entre mídia, política e memória. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES DE COMUNICAÇÃO E POLÍTICA, 1, 2006, Salvador-BA. **Anais...** Salvador: [S. n.], 2006, p. 1-25. Disponível em: <http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2010/11/Biroli_2006.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

BLOCH, Marc. **Apologia da História, ou, O ofício de historiador**. Prefácio de Jacques Le Goff. Apresentação à edição brasileira de Lilia Moritz Schwarcz. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BOBBIO, Norberto; et al. **Dicionário de Política**. 11. ed. Coordenação da tradução de João Ferreira. Revisão geral de João Ferreira e Luis Guerreiro Pinto Cacaís. Brasília: Ed. UnB, 1998.

BRASIL. **Comissão Nacional da Verdade**. Relatório. Brasília: CNV, 2014. 3 v. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

BRECHT, Bertolt. **Poemas**. Tradução de Paulo Cesar Souza. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BUCCI, Eugênio; AFFINI, Marcelo. O incrível sequestro de Charles Elbrick. **Super Interessante**, 31 ago. 1994. Disponível em: <<http://super.abril.com.br/historia/o-incrivel-sequestro-de-charles-elbrick/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia: a Escola dos Annales (1929-1989)**. Tradução de Nilo Odália. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

_____. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Revisão técnica de Daniel Aarão Reis Filho. Bauru: EDUSC, 2004.

_____. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.

CARDOSO, Heloisa Helena Pacheco. Os “anos dourados”: memória e hegemonia. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 169-184, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/HeloisaCardoso.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

CARLYLE, Thomas. **Os Heróis**. 2. ed. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 2002.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. 3. ed. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Revisão técnica de Arno Vogel. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

CHAIA, Vera Lúcia Michalany. **A liderança política de Jânio Quadros (1947-1990)**. Ibitinga: Humanidades, 1991.

DAVIS, Natalie Zemon. **Slaves on Screen: film and historical vision**. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

DIAS, Rodrigo Francisco. Natalie Zemon Davis, Robert A. Rosenstone e a “Escritura Fílmica da História”. **Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais**, Iporá-GO, v.3, n. 2, p. 95-114, jul./dez. 2014.

_____. Perceber a política em tempos de Facebook: o caso das eleições presidenciais no Brasil em 2014. In: **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 16, n. 180, p. 110-121, maio 2016.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico: escrever uma vida**. 2. ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: EDUSP, 2015.

DUCATTI, Ivan. Nelson Werneck Sodré, historiador. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 4, ano 4, n. 1, p. 1-17, jan./fev./mar. 2007. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF10/ARTIGO5.SECAO.LIVRE.Ivan.Ducatti.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

FERREIRA, Jorge. **João Goulart: uma biografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. (Orgs.). **O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. v. 4.

FERREIRA, Jorge; GOMES, Angela de Castro. **1964: o golpe que derrubou um presidente, pôs fim ao regime democrático e instituiu a ditadura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2. ed. revista e ampliada. Tradução e notas de Flávia Nascimento. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 29-60, jul. 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v24n47/a03v2447.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.
DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882004000100003>

FOUCAULT, Michel. **A Ordem do Discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

_____. **A Arqueologia do Saber**. 7. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GINZBURG, Carlo; CASTELNUOVO, Enrico; PONI, Carlo. **A Micro-História e outros ensaios**. Tradução de António Narino. Lisboa: DIFEL; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GINZBURG, Carlo. **Relações de força: história, retórica, prova**. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

_____. **O Queijo e os Vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição**. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

GOMES, Angela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

_____; FERREIRA, Jorge. **Jango: as múltiplas faces**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007.

HAROCHE, Claudine. **Da palavra ao gesto**. Tradução de Ana Montoia e Jacy Seixas. Campinas: Papyrus, 1998.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **A Razão na História: introdução à Filosofia da História Universal**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Ed. 70, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. **Sobre História: ensaios**. 2. ed. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

HOOK, Sidney. **O Herói na História**. Tradução de Iracilda M. Damasceno. Rio de Janeiro: Zahar, 1962.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. 2. reimpr. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão da tradução de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2011.

KOTHE, Flávio René. **O Herói**. São Paulo: Ática, 1985.

KRACAUER, Siegfried. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

LACOUTURE, Jean. A história imediata. In: LE GOFF, Jacques. (Org.). **A História Nova**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 215-240.

LANGLOIS, Charles V.; SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos Estudos Históricos**. Tradução de Laerte de Almeida Morais. São Paulo: Renascença, 1946.

LEMONS, Renato. Anistia e crise política no Brasil pós-1964. **Topoi: Revista de História**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 5, p. 287-313, jul./dez. 2002. Disponível em:

<http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi05/topoi5a12.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

LOURENÇO, Luiz Claudio. A música na política eleitoral: um pouco da história do jingle político no Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISADORES EM COMUNICAÇÃO POLÍTICA, 4, 2011, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Compolítica, 2011, p. 1-15. Disponível em: <<http://www.compolitica.org/home/wp-content/uploads/2011/03/Luiz-Claudio-Lourenco.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

MACHADO, Maria Clara Tomaz; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **Política, Cultura e Movimentos Sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: Edufu, 2001.

MACHADO, Roberto. **O Nascimento do Trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

MALERBA, Jurandir. (Org.). **A história escrita**: teoria e história da historiografia. São Paulo: Contexto, 2006.

MANNHEIM, Karl. **Ideology and Utopia**: an introduction to the sociology of knowledge. New York: Harcourt, Brace, 1946.

MARTINS, Ana Cecília Impellizieri. (Org.). **História do Brasil em 100 Fotografias**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

MARTINS, Andrea França; MACHADO, Patrícia. Imagem-performada e imagem-atestação: o documentário brasileiro e a reemergência dos espectros da Ditadura. **Galáxia**, São Paulo, n. 28, p. 70-82, dez. 2014. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/16497/16723>>. Acesso em 15 dez. 2018.

MARTINS FILHO, João Roberto. A Guerra da Memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 18, n. 28, p. 178-201, dez. 2002. Disponível em: <http://www.variahistoria.org/s/10_Filho-Joao-Roberto-Martins.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2018.

MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. Tradução e notas Nélio Schneider; prólogo Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENDONÇA, Ricardo Fabrino; REIS, Luísa de Albuquerque Viana. Pragmatismo, marxismo e democracia: a negligenciada contribuição de Sidney Hook. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 17, p. 247-275, maio/ago. 2015. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n17/0103-3352-rbcpol-17-00247.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

MIRANDA, Luiz Felipe. **Dicionário de Cineastas Brasileiros**. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura: Art, 1990.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 4. ed. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2009.

NOVAIS, Fernando A. (Coord. da coleção); SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org. do volume). **História da Vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. v. 4.

PATRIOTA, Rosangela. **Antonio Fagundes no palco da história: um ator**. São Paulo: Perspectiva, 2018.

PEPPER, Stephen C. **World Hypotheses: a study in evidence**. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1966.

PEREIRA, Luiz Alberto. **Filme B**. Disponível em: <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html/QEQ_profissional.php?get_cd_profissional=PE269>. Acesso em: 15 dez. 2018.

_____. **História do Cinema do Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/luiz-alberto-pereira/>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

PEREIRA, Mateus H. F.; PEREIRA, Andreza C. I. Entre loucos e fracos: Jânio Quadros e João Goulart em livros didáticos de história (1973-2006). **Cadernos de História**, Uberlândia, v. 15, n. 1, p. 47-66, set. 2006/ set. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/cadernoshistoria/article/view/336/331>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

_____; _____. Os sentidos do Golpe de 1964 nos livros didáticos de história (1970-2000): entre continuidades e descontinuidades. **Tempo**, Niterói, v. 15, n. 30, p. 197-220, jul. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v16n30/a09v16n30.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-77042011000100009>

QUADRAT, Samantha Viz. (Org.). **Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil**. Bauru: EDUSC, 2002.

RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosangela. (Orgs.). **A História invade a Cena**. São Paulo: HUCITEC, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema: documentário e narrativa ficcional**. São Paulo: Ed. Senac-SP, 2005. v. 2.

_____. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Ed. Senac-SP, 2008.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François; et al. Campinas: Ed. Unicamp, 2007.

_____. **Tempo e Narrativa**. Tradução de Claudia Berliner. Revisão da tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Introdução de Hélio Salles Gentil. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3 v.

ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**: a representação humorística na história brasileira – da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

SANTIAGO, Pedro; CERQUEIRA, Célia; PONTES, Maria Aparecida. **Por dentro da História 3**. São Paulo: Escala Educacional, 2010.

SANTIAGO JR, Francisco das Chagas Fernandes. Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010). **História da Historiografia**, Ouro Preto, n. 8, p. 151-173, abr. 2012.

SANTOS, Wanderley Guilherme dos. **Sessenta e Quatro**: anatomia da crise. São Paulo: Vértice, 1986.

_____. **O cálculo do conflito**: estabilidade e crise na política brasileira. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: Iuperj, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma – a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/pc/v20n1/05.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de Filmes Brasileiros**. São Paulo: Futuro Mundo, 2002.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. (Orgs.). **A História vai ao Cinema**: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SOIHET, Rachel. **A subversão pelo riso**: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

_____; BICALHO, Maria Fernanda Baptista; GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. (Orgs.). **Culturas Políticas**: ensaios de história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

SOUSA, Pompeu de. **Bilhetinhos a Jânio**. Brasília: Cegraf, 1987.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

_____. **A Formação da Classe Operária Inglesa**. 6. ed. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Paz e Terra, 2011. 3 v.

_____. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Textos organizados por Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. 2. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2012.

TOLEDO, Caio Navarro de. **O governo Goulart e o golpe de 64**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TRAMARIM, Eduardo. Jânio Quadros: o homem e o político. **Rádio Câmara**, 24 ago. 2011. Disponível em: <[http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEM-ESPECIAL/401671-J%C3%82NIO-QUADROS--O-HOMEM-E-O-POL%C3%8DTICO-\(16'02%22\).html](http://www2.camara.leg.br/camaranoticias/radio/materias/REPORTAGEM-ESPECIAL/401671-J%C3%82NIO-QUADROS--O-HOMEM-E-O-POL%C3%8DTICO-(16'02%22).html)>. Acesso em: 15 dez. 2018.

VESENTINI, Carlos Alberto. **A Teia do Fato**: uma proposta de estudo sobre a memória histórica. São Paulo: Hucitec, 1997.

VEYNE, Paul Marie. **Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 1982.

VICENTINO, Cláudio; DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio**: história geral e do Brasil. São Paulo: Scipione, 2002.

VILLA, Marco Antonio. **Jango**: um perfil (1945-1964). São Paulo: Globo, 2004.

_____. **Ditadura à Brasileira**: 1964-1985 – a democracia golpeada à esquerda e à direita. São Paulo: LeYa, 2014.

WHITE, Hayden. Historiography and Historiophoty. **The American Historical Review**, Bloomington, v. 93, n. 5, p. 1193-1199, dez. 1988.
DOI: <https://doi.org/10.2307/1873534>

_____. **Trópicos do Discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. **Meta-História**: a imaginação histórica do Século XIX. 2. ed. 1. reimpr. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: EDUSP, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. Tradução de André Glaser. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.