

O regime militar brasileiro em narrativas melodramáticas televisivas: entre a ficção seriada e o docudrama¹

Mônica Almeida Kornis

Resumo: O objetivo do trabalho é examinar os formatos e as estratégias narrativas televisivas de configuração de uma memória da história do regime militar brasileiro. Sem pretender buscar uma verdade histórica, visa à análise dos parâmetros definidos por uma matriz de natureza melodramática que rege a reconstrução histórica realizada por esse meio, reafirmando uma vocação cujas raízes encontram-se próprio cinema, para nos atermos ao universo das imagens de movimento. Enquanto agente de construção de uma identidade de país, a televisão se apropria há décadas do filão “história”, num exercício pedagógico que se inscreve na programação ficcional de minisséries e telenovelas, e ainda de docudramas de natureza policial e detetivesca.

Palavras-chave: cinema. televisão. memória. regime militar brasileiro

A vocação da história para narrativas televisivas se realiza há quase três décadas na programação ficcional da Rede Globo - em programas de distintos formatos - e mais pontualmente em outras emissoras brasileiras. Desde os anos 1980 portanto, quando a história do país passou a ser tematizada pela Rede Globo em sua programação de minisséries, iniciava-se um processo de consolidação de uma memória do regime militar brasileiro por esse importante meio de comunicação de massa. Já nos primeiros momentos de redemocratização do país, iniciado em 1985, a emissora exibiu a minissérie *Anos Dourados* (1986) que, embora ambientada em meados dos anos 1950 e com o tema de trajetória e conflito geracional em meio a um processo social de modernização, mencionava como epílogo o destino de alguns personagens ao longo da década seguinte. Em voz *off*, a minissérie referia-se à radicalização política, à repressão e à clandestinidade nos segundos finais da primeira exibição da minissérie.

A televisão viria a seguir os passos já dados pelo cinema que, de maneira alegórica ou realista, tratara do período desde os anos 1960 – e até hoje em mais de uma centena de títulos - ao tematizar questões que lhe eram contemporâneas, apesar da censura imposta pelo regime. Algumas singularidades merecem ser examinadas no entanto: a força do binômio ficção televisiva e nação – que já se realizara desde os

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “História, cinema e televisão: a experiência do real na narrativa filmica e televisiva” do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH - na Universidade de São Paulo, de 17 a 22 de julho de 2011.

primórdios do cinema narrativo clássico e que privilegiava acima de tudo a verossimilhança - se concentrou em certos temas, em certas problemáticas e em determinados personagens. Mesmo personagens reais foram tratados de maneira distinta pelo cinema e pela televisão, apesar da forte presença de uma matriz melodramática na configuração de narrativas biográficas em ambos os domínios, como foi o caso de Zuzu Angel no filme de Sergio Resende (2006) e no episódio sobre a estilista, exibido em 2003 pelo programa *Linha Direta-Justiça*.

Considerando a importância da televisão em todo o mundo como agente de construção de uma identidade na qual o passado histórico constitui-se como uma das vertentes mais importantes de afirmação da nacionalidade, a idéia deste trabalho é examinar sobre quais formatos e no interior de quais estratégias narrativas a Rede Globo atuou enquanto construtora de uma memória televisiva sobre o regime militar, e sobre os parâmetros e limites dados em função dos diferentes tratamentos recebidos. Pretende-se explicitar como ficções televisivas seriadas e dramatizações de casos reais sobre esse período de nossa história recente reafirmam a força da relação entre televisão e identidade nacional. Se o destaque de nosso trabalho é a presença da Rede Globo como agente desse processo, não é possível omitir a recente investida do SBT em torno do tema “regime militar” em *Amor e Revolução*, com a primeira telenovela que irá tratar da questão. São narrativas que modelam uma história, e isso nos interessa investigar, não em busca de uma verdade, mas pelo exame das estratégias discursivas de construção de memórias de uma história nacional feita pela televisão. Por outro lado, há variações na confecção desses produtos, a partir de contextos diferenciados e de diferentes olhares do ponto de vista narrativo e estético, o que confere importância à elaboração de análises internas de cada um deles.

A idéia de nação com a qual trabalhamos baseia-se na noção de “comunidade imaginada” nos termos de Benedict Anderson, e tomamos a memória histórica como um elemento vital para a criação de um sentimento de pertencimento nacional e sobre a qual se define uma determinada identidade. Enquanto agente de construção de identidade nacional, a Rede Globo ocuparia esse papel a partir do final dos anos 1960, enquanto importante peça de integração nacional definida pela política de segurança nacional do governo militar. Nesse processo, o ano de 1969 foi fundamental ao lançar o jornal diário da noite em rede nacional – o *Jornal Nacional* –, e também definir uma nova linha na

programação ficcional de telenovelas, que passaria a contemplar aspectos da sociedade brasileira em suas histórias. A incorporação do elemento “história nacional” na programação das minisséries a partir de 1982 – e com uma temática cara à literatura e ao cinema nacional, como era o cangaço – veio a reforçar uma estratégia pedagógica que, grosso modo, pode ser identificada como “quem somos?”.

Uma outra dimensão merece ser ainda destacada, considerando as características de circulação da memória histórica em escala de massa como é o caso da informação televisiva, e aqui remeto-me à feliz expressão de Beatriz Sarlo, ao falar sobre a existência de uma “história de grande circulação”, na referência a uma produção editorial calcada na memória como uma história de sínteses e não de dúvidas, ao gosto do mercado. Para pensar a história no cinema e na televisão enquanto “commodity”, como afirma Vivian Sobchak, precisamos avançar para além de suas aparências e das referências exclusivas ao contexto de produção e exibição, destacando sobretudo as estratégias narrativas que lhe conferem esse estatuto. É preciso voltar-se para a análise interna desses produtos. Nesse sentido, identificamos a necessidade de pensá-las nos moldes dentro dos quais se adéquam ao gosto do público, que há séculos se identifica, de maneira realista, com a moral escondida da virtude num espetáculo de heróis e vilões, definidos por uma matriz melodramática. É sobre a força dessa matriz e sobre os parâmetros e limites por ela impostos que pretendemos analisar a memória histórica do regime militar concebida pela Rede Globo, uma “história de grande circulação” consumida por uma população de cerca de 190 milhões de habitantes com 80% de população urbana, que sofre com um expressivo déficit educacional. O foco moral e pedagógico da história na ficção e a definição dos personagens ficcionais e reais a partir dessa concepção modelam o passado histórico, e revelam ao público, de forma melodramática, uma história nacional.

Foi na programação de minisséries e docudramas que a história foi reconstruída, numa preocupação com a verossimilhança em todos os casos. Um importante aspecto é o tratamento individualizado tanto na ficção quanto no docudrama, que coloca o drama individual de personagens reais assassinados e vítimas da tortura – como no caso do programa *Linha Direta Justiça* - como excessos cometidos em momentos de exceção.

Em linhas gerais, as minisséries trataram o tema preferencialmente na perspectiva de trajetórias geracionais, numa tendência mais explícita nesse sentido do

que no cinema. De uma maneira mais evidente em dois trabalhos de Gilberto Braga, isso se realizou em *Anos rebeldes* (1992) e secundariamente em *Anos dourados* (1986), cujos títulos já evocam um retorno ao passado enquanto uma época sobre a qual comportamento, cotidiano e política se articulam. Como o período enfocado em *Anos Rebeldes* é exatamente o governo militar, a idéia de painel favoreceu uma abordagem mais matizada das questões da época, o que em alguns momentos permite uma identificação dos repertórios dos personagens de forma menos simplista, mesmo que dentro de uma polaridade que opõe engajamento político a atitude individualista.

A idéia de trajetória geracional também está contida em *Hilda Furacão* (1998), romance do mineiro Roberto Drummond, apesar de a adaptação de Gloria Perez ter como foco o comportamento rebelde de Hilda. Em meio a conflitos pessoais e familiares, com foco na trajetória geracional, a referência à política na ficção como um elemento organizador do desenrolar da narrativa é evidenciada nos três títulos acima, mesmo que *Anos Dourados* só a expresse em relação aos anos 1960 enquanto epílogo.

Alguns outros títulos referem-se à época de maneira diferenciada, mas menos vital na organização narrativa, e por isso serão aqui brevemente mencionados. Dez anos depois de *Hilda*, a trajetória da geração dos anos 1970 é a referência em *Caros amigos* (2008), de Maria Adelaide Amaral, que fala do reencontro de amigos – sem dúvida, de uma geração também - ao final dos anos 1980, mais precisamente em 1989, após a queda do Muro de Berlim. A referência aponta menos para flashbacks com a função de estabelecer uma relação entre passado e presente, e mais como a retomada do grupo enquanto um novo relacionamento que se impõe diante da iminente morte de um deles, gravemente doente. Apenas referências pontuais a fatos de época são colocados: uma jovem que fora presa em 1974 e torturada no DOI-CODI, dedica-se ao estudo da astrologia e budismo para superar traumas dos “anos de chumbo”, enquanto um escritor escreve naquele momento sobre aspectos sombrios e desconhecidos da ditadura militar, ambos com a ajuda do amigo rico prestes a morrer, e que por isso patrocinara o reencontro naquele ano. Não há um atrelamento à questão da política como foco, posto que o eixo narrativo refere-se a tensões de natureza pessoal e existencial em torno do reencontro desses amigos. Embora cada personagem se defina a partir de um conjunto de referências ao passado, o posicionamento dos personagens não se pauta na narrativa enquanto repertório de identificação de cada um deles àquele passado recente. Da

mesma forma, a minissérie *Decadência* (1995), de autoria de Dias Gomes, aborda dois momentos do regime militar, muito embora o foco seja o retrato do país entre os anos de 1984 – a partir da mobilização nacional em torno das eleições diretas para a presidência da República - e 1992. Há um breve recuo para 1970, ano em que se inicia a narrativa na história de uma família bastante rica e influente, onde reina a paz. Não há uma referência de natureza política a esse momento, mas é possível pensarmos alegoricamente numa perspectiva de estabilidade para uma família aristocrática naqueles tempos de ditadura, no qual o cenário privilegiado é uma bela mansão na qual o cotidiano transcorre na mais absoluta paz e alegria. A narrativa propriamente dita inicia-se em 1984, quando há uma ruptura da narrativa com o espaço doméstico familiar, que agora se funde com os momentos finais do governo militar, via mobilização pelas eleições diretas. No palanque junto a Tancredo Neves encontra-se o jurista liberal Albano Tavares Branco, patriarca da família, enquanto pouco tempo depois a inquieta neta Carla se rebelará contra a eleição indireta para a presidência da República. O repertório de cada um dos personagens se expressará a partir daí, já na chamada “Nova República”, em meio aos embates de uma família em crise, em sintonia com um país que igualmente viverá um processo de escândalos, no qual a luta pela ética domina a cena narrativa. Mais pontuais ainda são as referências na minissérie *Luna Caliente* (1999), a partir de romance escrito em 1983 com ambientação na Argentina em 1974, e adaptação de Giba Assis Brasil, Carlos Gerbase e Jorge Furtado, também diretor. Ambientada em 1970 no interior do Rio Grande do Sul, seu foco não é de natureza política - cuja única referência é o fato de o personagem central ter retornado de um exílio na França em data não muito definida - e sim amorosa, pois trata da intensa paixão desse homem pela filha de um amigo, uma jovem de 15 anos de idade, e sua condenação pelo desaparecimento desse amigo. Já a telenovela *Amor e revolução*, ambientada durante o governo militar, tem como eixo uma trama amorosa em meio a crimes, perseguições e torturas de agentes da repressão contra militantes de esquerda, cujo diferencial é a apresentação de depoimentos reais, na parte final de todos os capítulos, de pessoas ligadas tanto à esquerda quanto à direita naquele contexto histórico.

Na linha dos docudramas, o popular programa *Linha Direta* em seu segmento *Justiça*, exibido entre os anos de 2003 e 2007, tematizou casos reais de mortes e

assassinatos ocorridos durante a ditadura militar, dentre um conjunto de outros casos – sobretudo passionais - ocorridos desde o século XIX até os anos 1990, tais como os famosos crimes da Ladeira do Sacopã, Aida Curi e Dana de Tefé nos anos 1950 no Rio de Janeiro e os desaparecimentos dos jovens Carlinhos e Ana Lídia, numa pauta de cerca de 40 títulos. Os crimes e condenações explicitamente de natureza política versavam quase exclusivamente sobre o contexto do regime militar, e com isso esse foi o programa da Rede Globo que mais tratou sobre aquele período histórico. As biografias de Zuzu Angel, Wladimir Herzog, Frei Tito e Cabo Anselmo e o episódio do atentado do Riocentro formam o eixo dramático de construção de uma memória do regime militar, cujo formato tem como objetivo final o “fazer justiça”. Criado em 1990, a primeira fase de *Linha Direta* durou somente quatro meses. O programa voltou à grade de programação em 1999, introduzindo algumas mudanças, no qual priorizava uma dimensão de utilidade pública. Procurava desvendar crimes de assassinato, estupro e seqüestro de pessoas desconhecidas, por meio de depoimentos e de um tratamento dramático com ênfase na verossimilhança na reconstituição dos casos. Ao buscar culpados, fazer justiça e com isso recompor a ordem, apresentava-se como um prestador de serviço de utilidade pública, apesar do sensacionalismo contido na narração do programa, afinal, também, de entretenimento. Casos de assassinatos de figuras públicas passaram a ser tematizados, como o de Paulo César Farias, tesoureiro da campanha do ex-presidente da República Fernando Collor de Mello, com sua namorada Suzana Marcolino. Isso aponta para a intenção do programa em dramatizar histórias que dialogavam diretamente com fatos políticos, e nesse caso pelas acusações de fraude e corrupção contra o ex-presidente e seu tesoureiro, e que haviam culminado com o impeachment de Collor, em 1992.

A organização da narrativa do programa apóia-se na narração dos casos em *off* e em alguns momentos também pelo jornalista âncora, com alternância de depoimentos de familiares e amigos, de advogados e de juristas, preferencialmente personalidades com alguma visibilidade pública. A dramatização dessas histórias particulares é bem marcada por uma narração tensa, tom realista, edição rápida, permanente sonoridade de mistério e suspense, com entrevistas com fundos em tons de vermelho bem saturado, em meio à simulação de fatos reais com atores, o que confere verossimilhança ao desenrolar do caso. A referência ao contexto histórico é realizada exatamente na medida em que se

relaciona ao personagem em questão. Uma vez consumadas as mortes, a narrativa volta-se sempre para a dimensão jurídica com vistas à apuração das responsabilidades no momento em que o caso tende a ser esclarecido, e ao final é a fala de uma autoridade de governo e/ou parente da vítima que, juntamente com o jornalista âncora, dá a palavra final sobre a resolução do caso. A “justiça” se faz assim pela apuração dos fatos pela ação jurídica revelada no programa, somada à “justiça” do programa que fecha a narrativa do docudrama. Esse movimento, afinado com a matriz melodramática de apuração dos fatos para que se chegue à moral e à verdade, tende a se fazer em dois níveis: na referência ao processo jurídico e na construção do caso pelo docudrama, fiel às leis do formato do programa, que assim constrói uma memória histórica.

A história narrada tem aqui explicitamente a justiça como princípio condutor. Vale aqui uma nova referência a Sarlo para entendermos a dimensão de sua noção de história de “grande circulação”, na busca por sínteses e não por questões, exames e dúvidas. A síntese em *Linha Direta Justiça* é bastante clara como se pode apreender, e a individualização de casos de mortes e atentados, na condição de dramas individuais “resolvidos” pela justiça, dão os limites da construção da memória de uma prática de um regime de exceção. Considerando o melodrama como o formato que conforma essas narrativas, a vitória do bem e da moral é a apuração e a resolução do caso pela justiça tanto na vida real quanto na dimensão dada pelo programa, que também faz justiça. Dos cinco casos exibidos pelo programa, quatro são narrativas biográficas.

A dramatização das biografias sobre Zuzu Angel, Wladimir Herzog e Frei Tito, exibidas pelo programa em 2003, 2004 e 2006 respectivamente, personagens reais assassinados ou levados ao suicídio pelo regime de força imposto pelo governo militar possuem características singulares, de acordo com suas histórias pessoais e que se tornam heróicas pelo desenrolar dos fatos na narrativa do programa. Há em todos os casos uma valorização da virtude desses personagens, preferencialmente destacadas pelos familiares e amigos próximos, cujo desfecho apela para essa dimensão pessoal – de natureza evidentemente emocional – pela perda de uma pessoa de boas intenções. A abertura dos três programas se inicia com a apresentação do personagem central na situação que antecede a sua morte, demarcando seu lugar enquanto vítima de algo que só será exibido depois. A dimensão trágica já é imediatamente dada. Zuzu Angel era a “mãe coragem” que lutava cegamente para localizar o corpo do filho, um militante

político torturado e morto, até ser ela própria morta cinco anos depois, vítima de misterioso acidente automobilístico, mais tarde confirmado como sendo de natureza política. Wladimir Herzog era o jornalista judeu imigrante que foi morto na prisão no mesmo dia em que fora chamado para depor sobre suas relações com o Partido Comunista. Frei Tito foi o padre que, após ter sido preso e torturado, fora para o exílio em Paris, onde foi o responsável pelas primeiras denúncias sobre as atrocidades do regime no exterior, e onde se suicida. Todas as mortes acontecem num momento de abertura política, durante o governo Ernesto Geisel – Zuzu em 1976, Herzog em 1975 e Tito em 1974 – assim como o episódio do atentado do Riocentro (1980) ocorre durante o regime de distensão preconizado pelo presidente Figueiredo. Podemos pensar que eram “exceções” portanto, anomalias, já que aconteceram durante um momento de distensão, no qual é suprimida a memória dos vários assassinatos, desaparecimentos e prisões havidas entre os anos de 1969 e 1973, como aliás fora o caso de Stuart Angel.

Uma outra narrativa biográfica foi exibida pelo programa, desta vez sobre Cabo Anselmo, um aliado de João Goulart e Leonel Brizola que foi uma das lideranças da revolta dos sargentos pouco antes do golpe de março de 1964, e que se tornou um informante dos militares no início dos anos 1970. Dentro do mesmo formato, e tratando do caso igualmente como uma exceção, o lugar do personagem investigado pelo programa se inverte: não se trata agora de mais uma vítima do regime, mas de um vilão que se alia à repressão. Nessa mesma condição, o programa tematizou em 2005 o atentado ao Riocentro, fato ocorrido em 30 de abril de 1981, isto é, mais uma vez durante a abertura política, com o foco na responsabilidade de um grupo de militares que pretendiam explodir o local no qual haveria um grande show com nomes de sucesso da música popular brasileira na véspera do Dia do Trabalho. Todo o processo de tensão no interior das Forças Armadas é detalhadamente tratado com depoimentos de autoridades e também com imagens de época, e o desfecho aponta para a anistia recebida pelos responsáveis pelo plano, e para o fato de o inquérito ter sido arquivado. O programa arrola ainda outros casos de exceção como atentados a bomba entre os quais o ocorrido na sede da OAB e que matou a funcionária Lyda Monteiro.

A seleção de casos reconstruídos pelo programa a partir de 2003 volta-se para o período da abertura política, como vimos. O clímax dos cinco casos exibidos teve lugar a partir de 1974, nos governos Geisel e Figueiredo, e não dos chamados “anos de

chumbo”, ou seja, durante os governos de Costa e Silva e Médici. O tratamento individual dos casos – biografias e fato incomum – elimina a idéia de um processo histórico, e como todos os casos culminam com mortes passando por tortura – e cuja narrativa se pauta pelos moldes do “excesso” do melodrama – é possível pensar em singularidades que não expressam o todo, como se fossem exceções. Constituem-se assim no campo das exceções e excessos.

Considerações finais

A produção de uma memória sobre o regime militar brasileiro vem sendo construída pela Rede Globo desde os anos 1980 em dois formatos bastante distintos: minisséries e docudramas. Já o SBT inaugurou a temática na programação de telenovelas. A presença de uma dimensão moral em todos esses formatos molda a construção desse período da história nacional e não importa se os personagens são reais ou ficcionais. Em cada um dos títulos há uma narrativa que, entre mortos e culpados, heróis e vítimas, expressa de uma determinada maneira sobre fatos e personagens de nossa história recente, sejam eles ficcionais ou reais. As singularidades de ambos os formatos merece atenção, apesar de ambos os casos mobilizarem afeto e emoção, ao gosto do espetáculo televisivo, tratados como dramas familiares e individuais.

No caso das minisséries, a construção de uma memória da história recente implicou em narrativas dramáticas focadas na figura de jovens militantes, preferencialmente ligados à luta armada, opção que propiciou um relato heróico desses personagens, cuja atuação moralmente positiva se realiza enquanto defesa de ideais humanitários.

O segmento *Justiça* do programa *Linha Direta* conferiu à biografia um lugar de destaque, cujo foco é o personagem numa luta contra um regime militar tratado como de exceção pela menção a agentes da repressão e órgãos de tortura e regime militar, em meio a um sofrimento que extrapola o de si próprio e se realiza sobretudo a partir das reações familiares pós-assassinatos e suicídios. O crivo da justiça é explícito, e se realiza duplamente no docudrama: na vida real, pela atuação da justiça, e na própria construção documental/dramatizada, que se constrói como uma nova “camada” de justiça pela voz do jornalista âncora e por depoimentos de familiares e/ou autoridades de governo. O foco não recai sobre os jovens nem sobre a luta armada, considerando que a presença de Stuart Angel no episódio Zuzu Angel não é o eixo dramático sobre o

qual se apóia a narrativa do caso. Virtude, vício, heróis, vilões, inocência, fatalidade, recompensa e castigo se realizam nessas narrativas, que se estruturam de forma maniqueísta e esquemática, em busca do restabelecimento da ordem social.

Diferentemente da ficção seriada televisiva que até hoje reconstituiu a história do regime militar pela oposição entre conservadores e revolucionários de uma maneira geral, numa clara conjugação da dimensão política com a comportamental, à maneira dos filmes de época, a articulação entre dramatização e documento em *Linha Direta Justiça* incorpora o elemento “justiça” como um diferencial na produção de uma história do regime militar na televisão, via oposição entre heróis militantes – na condição de assassinados e de um suicida - a agentes de um governo militar autoritário no qual tem ainda lugar um traidor. Como casos de exceção posto que transcorridos em conjuntura de abertura política, tratados na condição de dramas individuais aos quais lhe é conferido igualmente um caráter de excepcionalidade, soma-se a reconstrução excessiva, melodramática e sensacionalista das histórias de Zuzu Angel, Wladimir Herzog, Frei Tito, Cabo Anselmo e da Bomba do Riocentro. Em ambos os formatos, apesar de variações, estamos diante de uma reconstrução melodramática do passado, que enquanto tal deve ser examinado.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo, Ed. Ática, 1989.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the mode of excess*. New Haven, The University of Yale Press, 1976.

KORNIS, Mônica Almeida. *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Tese de Doutorado apresentada na ECA-USP, 2001.

_____. “Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo” IN CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo, Alameda, 2007.

_____; ABREU, Alzira Alves de e WELTMAN, Fernando Lattman. *Mídia e Política no Brasil: jornalismo e ficção*. Rio de Janeiro, FGV Editora, 2003.

_____ ; “A Rede Globo e a construção da história política brasileira: o processo de retomada democrática em *Decadência*” IN ABREU, Alzira Alves de (org). *A democratização no Brasil: atores e contextos*. Rio de Janeiro, Faperj/ FGV Editora, 2006.

_____ ; “*Linha Direta-Justiça* e a reconstrução do regime militar”. Trabalho apresentado no 14º Encontro da Socine, Recife, 5-9 outubro de 2010.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo, Companhia das Letras; Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SOBCHAK, Vivian (ed.). *The persistence of history: cinema, television and the modern event*. New York and London, Routledge, 1996.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.