



O João Goulart de Sílvio Tendler: uma análise do acontecimento jornalístico golpe militar no filme *Jango*¹

Maria Joana Chiodelli Chaise²

Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos)

Resumo

O presente ensaio é um estudo do filme *Jango. Como, quando e porque se depõe um Presidente da República* (1984), dirigido pelo cineasta Sílvio Tendler. A produção resgata uma importante passagem da história do Brasil, atualizando-a, à luz das novas condições sociais e políticas. Pretende-se demonstrar como o documentário constrói de maneira positiva a imagem do presidente por meio da sequência de cenas escolhidas, pela opção dos entrevistados e, ainda, pela trilha sonora que ilustra o produto audiovisual. Também pretende-se, de alguma forma, recuperar o personagem de destaque na cena política brasileira, João Goulart, pouco lembrado por estudiosos, políticos e pela própria sociedade.

Palavras-chave

Documentário; Jornalismo; Acontecimento jornalístico.

“Os acontecimentos daqueles dias/ ainda estão na memória/ fechado no escuro do quarto/
querendo fugir do mundo/ que me chegava pelo rádio.
Eu pouco mais que um menino/ chorando como se fosse morte/ a viagem-fuga do Presidente
Jango./ Os anos passados, a maturidade/ a visão diária da injustiça e do ódio/
da opressão, da mentira e do medo/ me levam agora, maduro/ em nome da verdade e da história/ a
reafirmar o menino:/ as lágrimas derramadas de 64/ continuam justas”.

O poema que abre este texto, de Fernando Brant, é também o epitáfio do documentário *Jango. Como, quando e porque se depõe um Presidente da República*, de Sílvio Tendler, objeto de análise deste artigo. O texto, síntese do propósito do filme realizado em 1984, é colocado sobre a imagem do túmulo do gaúcho João Belchior Marques Goulart, único presidente a morrer no exílio, na Argentina, em 1976. Considerado herdeiro político do mito Getúlio Vargas, Jango, como era conhecido desde a infância, apresenta uma biografia marcante. Foi ele, enquanto ministro do Trabalho do governo Vargas, que dobrou o salário mínimo, e assegurou aos assalariados uma velha reivindicação trabalhista que perdura até hoje, o pagamento do décimo terceiro salário. Defendendo a bandeira do desenvolvimento nacionalista, encaminhou ao Congresso as reformas estruturais de base - agrária, educacional, fiscal, administrativa, bancária e urbana -, sem as quais, julgava, o Brasil não poderia romper a barreira do atraso e da miséria. Impôs à agenda nacional a regulamentação da remessa de

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Jornalismo do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

² Jornalista graduada pela Universidade de Passo Fundo (2002), mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos/RS. E-mail: maryjo_chaise@hotmail.com.



lucros das empresas multinacionais estrangeiras para fora do país e buscou a aproximação entre o Brasil e a China comunista de Mao Tse Tung. Governou no parlamentarismo e no presidencialismo. Caiu a 4 de abril de 1964, derrubado pela última das ditaduras.

Observadores da política e historiadores debruçam-se a decifrar o que acreditam ser um enigma da República: por que a figura política de João Goulart é esmaecida? A pesquisadora Marieta de Moraes Ferreira, do Centro de Pesquisa e Documentação da História Contemporânea do Brasil, autora do livro *João Goulart: entre a memória e a história* (2006), lembra que no campo da memória social, não se encontra qualquer destaque para a atuação política de Jango e, por mais que inúmeros trabalhos tenham sido produzidos a respeito da conjuntura econômica e política daquele período, o personagem histórico de João Goulart não ocupa papel central na grande maioria dos estudos³.

Trinta e dois anos depois de sua morte e mais de quatro décadas após o golpe que apeou o fazendeiro-sindicalista do poder, porém, uma espécie de reparação do estado brasileiro é concedida ao presidente injustiçado, deposto pela ditadura. Em 15 de novembro de 2008, o ministro da Justiça, Tarso Genro, anunciou a concessão da anistia política ao presidente João Goulart e à sua esposa, Maria Teresa. O pedido, movido pela viúva, foi julgado pela Comissão de Anistia Política do Ministério da Justiça em caráter extraordinário durante o 20º Congresso Nacional dos Advogados, em Natal, no Rio Grande do Norte. Na ocasião, Tarso Genro afirmou que João Goulart foi um homem injustamente cassado, perseguido e derrubado por meios ilegais: “[a concessão da anistia] significa dizer à nação que ele foi injustiçado, que ele foi um grande brasileiro”, afirmou em seu discurso. Na ocasião, Tarso Genro também leu uma carta do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, na qual este destacou a anistia a Jango como um pedido oficial de desculpa do estado brasileiro: “O governo reconhece os erros do passado e pede desculpas a um homem que defendeu a nação e seu povo do qual jamais poderíamos ter prescindido”.

É a partir desta construção problemática da imagem do presidente João Goulart - ora considerado um herói injustiçado, ora sobreposto por outras figuras políticas de seu tempo e avaliado como agente comunista inexperiente, despreparado e desinformado - que pretendemos analisar a produção de Sílvio Tandler enquanto uma narrativa audiovisual de reconstituição do acontecimento, por meio de documentos e memórias de quem viveu ou testemunhou o período. Consideraremos, assim, o tom documental que é apresentado no

³ Sua análise também é sustentada pela comparação com o tratamento dispensado à memória política de Juscelino Kubitschek, personagem que emergiu recentemente nos discursos dos políticos e mesmo em produções televisivas como líder maior da história do Brasil republicano.



filme e a proposta de uma nova significação, além de, sobretudo, a própria memória do cineasta gerador da versão que inspira a produção⁴.

O documentário como produto jornalístico de reflexão

Recorrendo às palavras de um dos principais documentaristas brasileiros, Eduardo Coutinho, podemos perceber qual é a dimensão de verdade a partir da qual os cineastas que se propõem a desenvolver filmes documentários atuam: “[...] o documentário, ao contrário do que os ingênuos pensam, e grande parte do público pensa, não é a filmagem da verdade. Admitindo-se que possa existir uma verdade, o que o documentário pode pressupor, nos seus melhores casos – e isso já foi dito por muita gente – é a verdade da filmagem” (COUTINHO, 1997, p.167).

Para a perspectiva desenvolvida neste trabalho, esta abordagem é bastante adequada, já que rompe com a relação corrente entre documentário e realidade e torna possível pensarmos o documentário como um texto autoral, abrindo possibilidade para discutir seus pressupostos e os argumentos que sustentam suas afirmações. Dito de outra forma, podemos pensar o cinema documentário como passível de manipulação, por meio das narrativas, da mesma forma como acontece com o jornalismo convencional.

Em texto onde sugere que o filme documentário problematiza questões fundamentais da constituição de uma epistemologia do fazer jornalístico – a natureza do acontecimento, as dinâmicas do tempo e as tramas da memória-, o pesquisador Ronaldo Henn esclarece o entrelaçamento entre cinema documentário e jornalismo a partir da natureza semiótica que ambos possuem⁵. “O cinema documentário adensa o sistema jornalístico. Trabalhando fundamentalmente com a memória e, muitas vezes, com a memória subterrânea, o documentário dinamiza a agenda, recupera personagens e fatos, estabelece nexos perdidos: tem a capacidade de produzir textos fronteiraços com a potência de se irradiar até o conservador centro do jornalismo”⁶ (HENN, 2008, pg. 09).

Partindo-se do pressuposto de que o cinema documentário acumula e reproduz no seu modo de produção os postulados do jornalismo convencional, atualizando ou recuperando os acontecimentos do plano histórico, é necessário compreender o que é este acontecimento e de

⁴ O cineasta possui graduação em História, Sorbonne (1974), mestrado em Cinema e História, École des Hautes-Études, Sorbonne (1976) e especialização em Cinema Aplicado às Ciências Sociais pelo Musée Guimet (Paris).

⁵ Esta natureza semiótica é dada por meio da compreensão da Teoria Geral dos Signos, de Charles Sanders Peirce.

⁶ A referência à memória subterrânea citada pelo autor e trabalhada no artigo é feita a partir do texto de Michael Pollak, “Memória, esquecimento, silêncio” (1989), publicado pela revista Estudos Históricos.

que forma ele é tratado pela mídia – neste caso especificamente pelo produto audiovisual em que se configura o filme documentário.

O historiador francês Pierre Nora (1979) afirma que o fato de uma ocorrência ter sido registrada a torna somente histórica. Para que haja acontecimento, o fato precisa ser conhecido. O autor segue a linha do também historiador Jacques Le Goff, para o qual o jornalismo tem fundamental importância para a compreensão da história. Assim, Pierre Nora acredita que, na sociedade contemporânea, é através dos *mass media* que o acontecimento nos toca e não pode evitar-nos. “Imprensa, rádio, imagens agem apenas como meios de que os acontecimentos seriam relativamente independentes, mas como a própria condição da sua existência. {...} Acontecimentos capitais podem ter lugar sem que deles se fale. {...} O fato de que tenham tido lugar não os torna históricos. Para que haja acontecimento, é preciso que ele seja conhecido” (NORA, 1979, pg 245). Na era de advento dos meios de comunicação de massa, esta relação nos parece naturalizada, já que as afinidades entre o acontecimento e a mídia são tão intensas que chegam a parecer inseparáveis. Os media não agem apenas como meios transmissores dos acontecimentos, mas como condição mesma de sua existência, tal qual pressupõe o historiador.

A partir desta perspectiva, abordar o que podemos denominar como construção do acontecimento pela mídia não significa pensar nos termos de uma criação artificial do acontecido, mas sim a partir de uma dimensão realista de impossibilidade de acessar o acontecimento bruto, sem interpretação. O exercício de relatar um acontecimento pressupõe uma escolha, que acaba por subtrair outros caminhos possíveis e, por isso mesmo, de certa forma, reduzir a complexidade própria do acontecimento. “Não há captura da realidade empírica que não passe pelo filtro de um ponto de vista particular, o qual constrói um objeto particular que é dado como um fragmento do real. Sempre que tentamos dar conta da realidade empírica, estamos às voltas com um real construído, e não com a própria realidade” (CHARAUDEAU, 2006, pg. 131).

Tal como pressupõe Pierre Nora, o acontecimento também é uma seqüência de ocorrências com ligação dos fatos entre si, uma seqüência de pequenas notícias tomadas juntas e oferecidas como síntese inteligível. O autor critica, por este motivo, o esvaziamento produzido pelo que ele chama de máquina informativa, que cria pseudo-acontecimento quando deveria apenas apresentar pequenas notícias, estas que, pela repetição e hábito, anulam o sentido inicial do acontecimento. “O sistema informativo dos *media* fabrica o ininteligível. Ele bombadeia-nos com um saber interrogativo, enucleado, vazio de sentido, que espera de nós o seu significado, nos frustra e nos realiza simultaneamente com a sua evidência perturbadora” (Nora, 1979, pg. 253-254).



Enquanto produto jornalístico, talvez, o filme documentário possua alguma vantagem no aspecto de oferecer mais subsídios para uma totalidade inteligível ao seu público. Inicialmente, porque sempre há algo nele que remete ao real e, principalmente, porque o filme documentário é desenvolvido fora do contexto das rotinas produtivas do jornalismo, práticas estas que suprimem o espaço que deveria ser de reflexão e aprofundamento.

No filme *Jango*, analisado neste artigo, além de o jornalismo inscrever a ocorrência nos arquivos sociais, por assim dizer, a sucessão de acontecimentos do período apresentado forma o que Pierre Nora (1979) convencionou chamar de grande acontecimento ou acontecimento expandido. O pressuposto deste conceito é interessante por oferecer subsídios que permitem uma compreensão do contexto social, político, histórico e cultural de produção dos discursos apresentados. Em outras palavras, mesmo o filme documentário sendo uma construção, da mesma forma que outros produtos jornalísticos que tem como base a realidade, ele possui como vantagem a abertura de espaço para reflexão acerca do tema abordado, por tratar o assunto diferenciadamente, integrando a sucessão de pequenos acontecimentos que possuem ligação entre si.

Se a repetição ou o saturamento na mídia anulam o sentido inicial do acontecimento e o transformam em outro fenômeno, como sugere Nora (1979), a escolha pela lembrança e não pelo esquecimento não é um acaso. Mesmo que, na opinião de alguns historiadores, de forma mais restrita do que mereça, o governo João Goulart continuou sendo lembrado nestes mais de 40 anos. Dois estudos publicados recentemente corroboram esta análise. O primeiro, do historiador da UFF Marcelo Badaró Mattos, que apresenta em seu artigo “O governo João Goulart: novos rumos da produção historiográfica” (2008) um balanço da produção acadêmica recente sobre o período presidencial de Jango. Já a doutora em História e pesquisadora da UnB, Flávia Biroli, traz em seu artigo “João Goulart e o golpe de 1964 na imprensa, da transição aos dias atuais: uma análise das relações entre mídia, política e memória” (2006) um estudo sobre como o personagem do presidente Jango é abordado pela imprensa nos aniversários de 20, 30 e 40 anos do golpe militar e no momento da transferência do poder aos civis, em 1985⁷. Por mais que o objetivo deste texto não seja analisar nem como a imprensa apresentou Jango nestes mais de 40 anos, tampouco como os historiadores construíram sua imagem, os dois estudos revestem-se de importância na medida em que nos oferecem a possibilidade de conhecer a conjuntura historiográfica e midiática que envolveu o cineasta Sílvio Tendler em 1984, quando da produção do filme ora estudado.

⁷ Para a reflexão a pesquisadora analisou textos de alguns dos principais jornais e revistas do país: Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo, O Globo, Jornal do Brasil e Correio Braziliense; Isto é, Época, Veja e Carta Capital.

Acreditamos que as condições do entorno social, apresentadas pelos estudos, estão inseridas na maneira peculiar pela qual a narrativa audiovisual do filme *Jango* constrói a memória do presidente.

A construção do acontecimento “golpe militar” no filme *Jango*

Diversos fatores podem ter mobilizado Sílvio Tendler para a produção do filme *Jango*. Talvez apresentar as novas teses sobre o golpe, produzidas em torno dos seus vinte anos. Talvez lançar uma nova significação com base em depoimentos de quem vivenciou o período ou, quem sabe, como defendem Jean Claude Bernardet e Alcides Freire Ramos (1988), 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 nos informa que o presidente desde pequeno conviveu espontaneamente com os peões da fazenda” (BERNARDET e RAMOS, 1988, pg. 44). O teórico de cinema e o historiador, respectivamente, acreditam que o filme é calcado em um mecanismo ideológico e pretende demonstrar a idéia de que o golpe de 1964 é a ruptura de um projeto nacional-progressista que acabaria com as injustiças e a opressão por meio da figura de Goulart e de seus partidários. “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” (idem, pg. 45).

As outras versões às quais os autores se referem podem ser compreendidas a partir dos textos de Mattos (2008) e Ostermann (2003). Para ambos, *Jango* procurou implantar uma política reformista, conciliadora das várias forças sociais – as reformas de base (reforma agrária, administrativa, bancária, fiscal) – e uma política externa independente – como condição essencial do desenvolvimento nacional, e pagou com a oposição tanto da direita quanto de alguns setores da própria esquerda.

Essa estratégia política, com base no populismo e no desenvolvimento do capitalismo nacional, provocou violenta oposição. Oficiais, a maioria do Congresso, a imprensa mais conservadora, empresas americanas concessionárias de serviços públicos, a esquerda radical, alguns setores populares ficaram seriamente descontentes com o que, para alguns, era o comunismo, para outros, o caos, a inflação desenfreada e, mesmo, o estado da ilegalidade (OSTERMANN, 2003, pg. 123).

Na década seguinte ao golpe, as interpretações acadêmicas mais comuns pousavam em torno de dois fatores, como aponta Mattos (2008). O primeiro, a questão econômica da crise de

acumulação, já que o modelo que precedeu o governo Jango, montado principalmente com Juscelino Kubitschek, vivia uma crise cuja superação exigiria do Estado uma intervenção que o abriria para o capital estrangeiro e ofereceria ainda mais vantagens ao grande capital. Esta intervenção passava, até mesmo, “por garantir total controle sobre as organizações e lutas dos trabalhadores, de forma a viabilizar o arrocho salarial” (MATTOS, 2008, pg. 246). Combinada a este fator, aparecia a tese que derivava o golpe da crise do populismo, ou seja, o pacto populista que sustentava a base de dominação de classes naquela fase entrara em crise a partir do momento em que as massas buscaram ir além dos limites estabelecidos pelas classes dominantes para suas concessões. Mesmo com críticas a esta redução da forma organizativa dos trabalhadores a um “sindicalismo populista”, Mattos considera que de forma geral esse marco interpretativo permanece importante, por enfatizar dimensões econômicas, políticas e sociais do golpe, entendido em meio à análise de um processo mais amplo. Nos anos seguintes, quando é produzido o filme *Jango*, porém, novas questões vêm à tona.

Para o jornalismo, um fator que atua como importante gancho para oferecer uma notícia ao público é o acréscimo de pelo menos um elemento novo. Patrick Charaudeau (2006) considera que a atualidade fundamenta o discurso midiático e se renova com a apresentação de um elemento que seja portador de uma forte carga de inesperado. O passado também se torna presente, na opinião deste autor, em ocasiões específicas: uma comemoração ou uma “celebração de um acontecimento pertencente a um passado cujo valor simbólico é preciso reviver” (CHARAUDEAU, 2006, pg. 134). O acontecimento, para Charaudeau, somente se torna notícia a partir do momento em que é levado ao conhecimento de alguém e nomeado, ou seja, passa a existir discursivamente. Temos, assim, a necessidade de aparição de acontecimentos históricos na mídia calcada não em representar simplesmente fatos do passado, mas sim em sintetizar noções, acrescentar valores da atualidade e, porque não, mobilizar uma nova reflexão.

Para uma melhor compreensão do golpe militar, surge na década de 1980 uma análise considerada abrangente e significativa pelos historiadores sobre as articulações entre os setores das classes dominantes e militares que resultaram no desfecho do processo. Escrita pelo historiador René Dreifuss, a tese sustentou a imagem do golpe como um movimento social civil-militar, demonstrando como os empresários brasileiros agiam politicamente sob a liderança do bloco multinacional. “O trabalho de Dreifuss tem um sentido bem mais profundo do que a análise do acontecimento golpe enquanto fenômeno imediato. Seu estudo nos posiciona sobre as condições que viabilizaram o sucesso da tomada do poder pelo movimento civil-militar e a natureza das políticas postas em prática nos anos seguintes” (MATTOS, 2008, pg. 248). No filme de Tandler, esse contexto é rememorado a todo o momento. A socióloga Maria Vitória Benevides, que figura



entre os entrevistados extras do DVD⁸, acredita ser este documentário uma experiência pedagógica e multiplicadora. Para ela, em 1984, a produção ganha ainda maior sentido por ser a época de luta pela convocação de uma assembléia constituinte soberana e de eleições diretas. A pesquisadora também enfatiza a intervenção norte-americana exposta no filme, que não ocorreu apenas no Brasil, mas em outros países latinos, já que a questão da democracia estava no contexto da guerra fria e os Estados Unidos não hesitavam em apoiar golpes militares para garantir o poder de seus aliados ditos liberais. No documentário, a referência do apoio estadunidense aos políticos e estados que faziam oposição a Jango é apresentada no depoimento do jornalista Marcos Sá Corrêa. À época repórter do Jornal do Brasil, o jornalista apresentou no periódico e, em 1977, no livro “O Golpe de 64 visto e comentado pela Casa Branca” os resultados de sua pesquisa na Biblioteca norte-americana Lyndon Johnson, revelando detalhes da chamada operação *Brother Sam*, montada pelo governo dos Estados Unidos em dezembro de 1963, como parte da estratégia dos mentores do golpe militar no Brasil. Corrêa conta no filme que quatro petroleiros, seis navios de guerra, um porta-aviões e 24 aviões de combate e transporte de munição e combustível foram remetidos à costa brasileira para apoiar os militares caso houvesse resistência à derrubada do governo João Goulart.

A forma como a figura do ex-presidente era tratada pela imprensa também nos auxilia a compreender o contexto vivido quando foi proposto o documentário de Sílvio Tendler. Na pesquisa de Biroli (2006), nos anos anteriores ao golpe, Jango é caracterizado pela imprensa como um demagogo, ora sem controle ou capacidade de conduzir o processo político, ora como um oportunista:

Sobretudo nos anos de 1963 e início de 1964, quando a propaganda pró-golpe encontra-se em estágio avançado, a maior parte dos jornais de grande circulação faz oposição aberta a Goulart e anuncia o “caos” que serviria de justificativa mais imediata para o golpe. O Correio da Manhã é um exemplo. Depois de defender que Jango assumisse a Presidência, diante de estratégias golpistas que se anunciavam após a renúncia de Jânio Quadros, em 1961, passa, paulatinamente, a uma oposição cada vez mais agressiva, chegando aos famosos editoriais “Fora” e “Basta”, que pediam o afastamento de Goulart às vésperas do golpe (BIROLI, 2006, pg. 15).

A pesquisadora lembra que durante o regime militar o controle imposto à imprensa fez com que a imagem do antigo presidente fosse algo sobre o qual era preciso silenciar. Passados 20 anos do golpe, no entanto, discursos ainda conflituosos e não homogêneos eram produzidos para relembrar a atuação de Jango, mas a caracterização do ex-presidente passou a

⁸ Não há ano de identificação das gravações de entrevistas extras da cópia do filme *Jango* distribuída em DVD. Entretanto, nas biografias dos entrevistados, constam indicações de suas produções até o ano de 2006, o que subentende a brevidade destas entrevistas.



ser positiva, em contraste à imagem anterior ao golpe. “Tomado em conjunto, [o discurso] tende a uma caracterização positiva de Goulart, na mesma medida em que o noticiário, já a partir de 1984, caracteriza, predominantemente, de maneira negativa o golpe desfechado por civis e militares em 1964. Assim como a democracia que surgia com o enfraquecimento do regime, Goulart vai sendo caracterizado como um “outro” do golpe e da ditadura” (BIROLLI, 2006, pg. 15). No documentário de Sílvio Tendler, a construção do acontecimento golpe militar como algo negativo e a opção por representar de maneira positiva a imagem do presidente pode ser compreendida sob diversos aspectos. Vamos nos deter, neste texto, a analisar algumas sequências de cenas, consideradas fundamentais à versão pretendida; ainda, a opção pelos entrevistados, que oferecem veracidade aos fatos a partir de suas memórias; e a seleção da trilha sonora que ilustra o produto audiovisual.

Os personagens, as imagens e os sons da proposta de Tendler

O filme produzido por Tendler em 110 minutos de cenas documentais apresenta um total de 15 depoimentos de políticos, jornalistas, sociólogos e pessoas que conviveram com Jango durante os anos de seu governo no Brasil. As entrevistas intercalam-se às cenas e apresentações de documentos e periódicos, que situam os telespectadores e dão a chancela necessária para o grau de veracidade dos fatos apresentados. Juntamente com depoimentos de participantes do golpe que fazem duras críticas ao governo Goulart, o documentário apresenta testemunhos daqueles que faziam parte do campo progressista e de esquerda, que reforçam a imagem positiva de Jango. A escolha dos entrevistados pode ser considerada como um ponto forte para reforçar a versão positiva do presidente proposta por Tendler e, pode-se acrescentar, comprovam não somente que o presidente tinha uma grande preocupação com a justiça social, mas que ele também possuía amplo apoio popular. Bernardet e Ramos (1988) exemplificam uma das passagens em que a edição do material audiovisual favorece o crédito às ações de João Goulart. “Sobre o comício da Central [histórico comício de Jango na Praça da Central do Brasil, dias antes do golpe militar], o entrevistado é Raul Riff, Secretário de Imprensa do governo Goulart, lembrando com orgulho a posição adotada pelo presidente à época: ‘eu prefiro cair, mas cair em pé’” (BERNARDET e RAMOS, 1988, pg. 45). A posição é assegurada com a declaração de Leonel Brizola, cunhado de Jango, sobre os episódios que sucederam o comício e tiveram como desfecho a tomada de poder por parte dos militares. “Jango decidiu que não houvesse a resistência porque considerava que seria um tributo de sangue demasiadamente grande que o povo brasileiro teria que pagar para restaurar seus direitos”, afirma em seu depoimento o consultor político e apoiador do presidente. Em oposição, a versão militar oferecida pelo general Muricy, o principal entrevistado do filme



neste aspecto, serve, de acordo com os historiadores, para dar respaldo, em negativo, às versões favoráveis ao golpe. “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 Calos 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” (BERNARDET e RAMOS, 1988, pg. 45).

Da forma como são colocadas as entrevistas, à primeira vista tem-se a impressão de que o objetivo do diretor em oferecer entrevistados favoráveis e contrários ao governo é apresentar posições conflitantes e oferecer material para que os telespectadores reflitam. Porém, ao vincular os contrários ao governo diretamente ao projeto da ditadura militar, cumpre-se o objetivo de reforçar a imagem positiva de Jango. Como já exposto neste texto, em 1984, o projeto da ditadura militar já estava caracterizado como violento, antidemocrático, articulado aos interesses das classes dominantes e do imperialismo norte-americano, ou seja, em total descompasso das propostas que apresentava o dirigente deposto, de participação popular⁹.

A narrativa fílmica construída por Tandler por meio de imagens também favorece a proposta de sua versão. A abertura do documentário apresenta cenas da viagem do, à época, vice-presidente João Goulart à antiga União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Já neste momento constrói-se a idéia do político estadista que, mesmo antes de assumir a presidência, reagia aos interesses imperialistas das nações ocidentais, em especial aos Estados Unidos, e pretendia uma política externa independente para o Brasil, em nome do interesse maior da nação. Durante toda a produção aparecem, constantemente, fotos e vídeos do presidente sempre sorridente, equilibrado e disposto ao sacrifício pessoal para colocar o interesse da nação em primeiro plano. Um exemplo representativo desta análise é a sequência de cenas que apresenta, primeiro, o histórico comício de Jango na Praça da Central do Brasil, e, logo em seguida, a Marcha da família com Deus pela liberdade, em São Paulo. O comício, que reuniu mais de 200 mil pessoas, é apresentado por cenas carregadas de dramaticidade em que Jango, ao lado de sua esposa, proclama a execução das reformas que pretendia – agrária, tributária e eleitoral. O locutor, em off, explica que horas antes o presidente havia assinado decretos desapropriando terras improdutivas e encampando refinarias. As cenas que seguem mostram a esperança do povo expressa em faixas e cartazes de apoio ao presidente que discursava no mesmo palanque que Vargas costumava fazê-lo em suas aparições públicas. A mobilização contrária aparece de forma breve em seguida, na descaracterizada

⁹ Francisco Julião, ex-dirigente das ligas camponesa, por exemplo, afirma em seu depoimento que Jango defendia as reformas de base e que seu governo deu espaço para a participação popular. Aldo Arantes, ex-dirigente estudantil, e também Gregório Bezerra, destacam de forma positiva as reformas e chamam atenção para o clima democrático garantido por este governo.



Marcha da família com Deus pela liberdade, movimento realizado na capital paulista em conjunto pelo governo daquele estado, sociedade rural, igreja e representantes do comércio contrários às reformas.

Após o desfecho do golpe pelos militares e do exílio do presidente Jango no Uruguai, a locução dá uma clara idéia sobre a opinião do diretor do filme: “1964 fechava o ciclo dos coronéis de 54. Desta vez eles estavam unidos e tinham um programa. Os conceitos forjados na Escola Superior de Guerra substituíam a justiça social pelo desenvolvimento e a democracia pela segurança”. Em seguida, o locutor também explica as providências tomadas pelo governo de Castelo Branco, que havia assumido o poder: revogar a lei de remessas de lucros e anular o decreto de desapropriação de terras improdutivas, ações adotadas com o intuito de restabelecer a crença dos Estados Unidos na democracia brasileira e tranquilizar os grandes proprietários rurais. Esta última locução esclarece com relação à construção da imagem que o diretor quis construir com relação aos militares que tomaram o poder por meio do golpe.

Outro elemento que confere dramaticidade e apóia o desafio almejado por Tandler é a trilha sonora do filme, que se utiliza prioritariamente da emoção das composições. A música principal é “Coração de estudante”, de Milton Nascimento, feita em 1983 especialmente para configurar-se melodia da produção. A canção é uma homenagem à memória do estudante Edson Luís, de 16 anos, morto em 28 de março de 1968 em um confronto entre estudantes e policiais militares, no Rio de Janeiro. Edson integrava a Frente Unida dos Estudantes do Calabouço e, no momento de sua morte, participava de uma manifestação contra os preços do restaurante Calabouço, custeado pelo governo e criado para atender alunos carentes. Longe de ser um líder político, o estudante havia se deslocado do interior para estudar e, de acordo com o que relata Zuenir Ventura (2008), para se manter recorria a pequenos trabalhos, inclusive na limpeza do restaurante. “Ele não tinha nenhum dos componentes míticos para sonhar em ser o que acabou sendo: um mártir [...]. A repercussão de certos acontecimentos políticos nem sempre é proporcional à importância dos atores neles envolvidos. O episódio do Calabouço, que desencadeou uma série de manifestações de protesto que iriam culminar com a lendária Passeata dos 100 Mil, três meses depois, ficou na história como um marco” (VENTURA, 2008, pg. 99-100).

Além da inspiração para a composição “Coração de Estudante”, Milton Nascimento também compôs em homenagem a Edson Luís a canção “Menino”, em parceria com Ronaldo Bastos. A letra pode ser considerada um apelo: “Quem cala sobre teu corpo/ consente na tua morte/ talhada a ferro e fogo/ nas profundezas do corte/ que a bala traçou no peito/ quem cala morre contigo/ mais morto que estás agora”. No documentário, a canção ilustra as cenas do



enterro do jovem, ao qual compareceram centenas de pessoas, numa cerimônia tensa e dramática realizada na Igreja Nossa Senhora da Candelária sob a mira de fuzileiros armados, conforme lembra Ventura (2008).

Já celebrando a Passeata dos Cem Mil, em agosto de 1968, é introduzida a canção “Enquanto seu lobo não vem”, de Caetano Veloso. Por meio de uma evocação à fábula infantil do Chapeuzinho Vermelho, o passeio na floresta ao qual o compositor convida se dá sob o perigo iminente da presença do ‘lobo mau’: “Vamos passear na floresta/ Enquanto seu Lobo não vem/ [...] Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil/ Vamos passear escondidos/ Vamos desfilar pela rua onde Mangueira passou/ Vamos por debaixo das ruas/ Debaixo das bombas, das bandeiras/ Debaixo das botas”.

Os componentes citados, a escolha dos entrevistados, a seleção de cenas e a trilha sonora que acompanha a produção não têm papel secundário no filme. Tomados de um modo geral para análise, estes elementos nos dão a compreender que foram escolhidos cuidadosamente para fazer parte do projeto proposto pelo diretor Silvio Tendler, que buscou, por meio da figura de Jango, oferecer nova interpretação ao contexto histórico do golpe militar de 1964. O efeito final obtido com as locuções simpático ao governo, os depoimentos de participantes daquele período histórico e o aparato cinematográfico proposto nos oferecem uma nova compreensão dos acontecimentos daquele ano, conforme lembra Ricardo Kotscho, à época repórter do Jornal Folha de São Paulo, em entrevista contida nos extras do documentário: “Jornalistas e cineastas têm a obrigação de resgatar a nossa história, para não ficar só a história oficial, que muitas vezes é contada pela mídia e que muitas vezes não corresponde ao que nós vimos”.

A contribuição do filme para a memória do presidente João Goulart

A narrativa audiovisual do filme *Jango* pode ser compreendida como uma construção da memória do presidente-personagem, pontuada por imagens de arquivo e depoimentos de amigos e correligionários. À sua maneira, apresenta o ponto de vista e o sentimento de seu diretor e destaca-se pelo envolvimento afetivo do cineasta com o tema. Pode-se considerar, ainda, conforme já exposto, que o filme forja uma visão diferenciada da história do golpe militar e, por este motivo, também parcial, por buscar submeter a visão oficial a questionamentos, principalmente os relacionados aos encobrimentos e lembranças, à memória.

Produzido em 1984, ainda durante o período da ditadura militar, mas já em clima de euforia proporcionado pela abertura política, o filme de Tendler busca apresentar um sentido de explicação ou, dito de outra forma, uma versão do acontecimento, aqui compreendido como momento singular da história do país, que foi o período do golpe militar e os anos subsequentes,

do regime. De acordo com Christa Berger (2006), a partir de uma investigação acerca da memória do período da ditadura militar, identificada como uma memória de trauma, as primeiras descrições da ditadura foram feitas por militares que registraram suas vivências, ora contando o que aconteceu com eles, ora contando o que viram acontecer com seus pares.

São depoimentos e testemunhos que foram impondo-se no espaço público num tempo marcado pela progressiva introdução da figura da testemunha na configuração de uma específica expressão cultural: a cultura da memória que floresce entre nós. A memorialística do regime militar ainda é história oral, provem das narrativas dessas testemunhas e constitui-se ao mesmo tempo em fonte e objeto históricos, pois se é certo que descreve a época, também pode ser estudada como um discurso em que diferentes versões disputam sentidos (BERGER, 2006, pg. 02).

Ao considerarmos, desta forma, a memória de quem testemunhou o período como uma expressão cultural e mesmo um objeto histórico de construção de sentido, no filme *Jango* estamos diante de vários discursos que pretendem configurar uma versão para narrar um acontecimento, todos eles eleitos para que configurem uma versão maior, proposta pelo diretor Sílvio Tendler. Se tivermos em mente, ainda, que o documentário pode ser compreendido como um produto jornalístico que recupera personagens, fatos e ainda propõe o estabelecimento de nexos, estaremos diante de um produto jornalístico audiovisual que desenvolveu um processo de processamento de informações do passado e propôs uma nova significação da realidade.

Henn (2006) argumenta que, na medida em que o jornalismo participa ativamente da construção social da realidade, é lógico pensá-lo como um grande produtor de memória coletiva. Valendo-se da concepção construcionista do jornalismo apresentada por Traquina, o pesquisador explica que para esta perspectiva, é impossível uma distinção radical entre realidade e os mídias noticiosos que deveriam refleti-la, na medida em que estes próprios mídias atuam na constituição desta realidade, teorização que corrobora as análises de Nora (1979) e Charaudeau (2006), anteriormente expostas. “Mesmo que se desconsidere as diversas interveniências do processo, só o fato do jornalismo poder incluir, excluir e hierarquizar os fatos segundo determinadas lógicas, já o coloca como instância que dá forma ao que é *realidade relevante* [grifo original]” (HENN, 2006, pg 06).

Conforme já exposto neste texto, o documentário possui compromisso com a realidade e apresenta vantagens sobre o modelo convencional de trabalho jornalístico. A partir desta premissa, pode ser pensado como uma fonte rica para estudos historiográficos e mesmo como um espaço de construção de memória. Entretanto, parte-se do pressuposto que esta construção seja algo mais que um rememorar, mais que uma simples retomada do ocorrido ou do já significado.

Pode-se pensar no filme *Jango*, por este viés, como um produtor de um discurso que configura uma relação entre o passado e o presente e que propõe, a partir desta conexão, uma

reorganização dos discursos previamente emitidos ou significados, uma nova significação da imagem do presidente, ou um novo presidente para a memória historiográfica.

Considerações finais

Com a produção do documentário *Jango* e a partir do exposto neste trabalho, consideramos que Silvio Tendler consegue apresentar um resgate do período em que foi deflagrado o golpe militar no Brasil, em 1964, e oferecer um novo entendimento sobre o momento histórico narrado, à luz das novas condições sociais, políticas e culturais. Além disso, consegue recuperar o personagem de destaque na cena política nacional que foi João Goulart, já que o filme escapa de um registro meramente personalista em torno da figura do antigo presidente e, pode-se dizer, aproveita o momento de sua realização, de abertura política, para enunciar um discurso com relação à volta da democracia.

Em boa parte da produção, o diretor também insere imagens históricas do regime militar, como no momento em que mostra a repressão às passeatas após 1968, buscando conferir realidade e apresentando em uma produção cinematográfica nacional toda a brutalidade vivenciada pelos brasileiros durante a ditadura. Por este motivo, mesmo passados mais de 20 anos do fim do regime militar, as cenas apresentadas no documentário ainda mantêm seu impacto.

Além disso, é pela compreensão de Pierre Nora (1979) de que o acontecimento tem por virtude amarrar um feixe de significações esparsas que reiteramos nossa compreensão de que o filme *Jango* promove uma releitura do acontecimento que foi o golpe militar, oferecendo uma nova compreensão a respeito das motivações pelas quais os militares depuseram o então presidente e desmistificando a imagem deste, por longo tempo injustiçado.

Os interesses sociais conflitantes no período também aparecem representados de forma esclarecedora no filme. Após estudar as lutas do período, o historiador Moniz Bandeira não tem dúvida em afirmar que “o golpe de Estado no Brasil, instigado e sustentado pela comunidade dos homens de negócios e pelos proprietários de terras, constituiu nitidamente um episódio da luta de classes” (BANDEIRA apud MATTOS, 2008, pg. 262).

A visão de uma história política renovada do governo Goulart também aparece no depoimento da socióloga Maria Vitória Benevides que consta nos extras do DVD. Entretanto, para ela, alguns dos problemas políticos apresentados ainda permanecem: “acentuo a reforma agrária, que foi de certa maneira o estopim do movimento popular pré 64 e depois um dos principais motivos para o golpe e continua hoje como bandeira crucial daqueles que estavam do lado das lutas justas, como diz Fernando Brant no poema”. E é com esta referência ao poema de Brant, que abriu este texto, que ele também é encerrado, já que assim como as lágrimas



derramadas em 64 permanecem justas na opinião do poeta, pode-se afirmar que o filme de Tandler, produzido em 1984, permanece atual.

Referências Bibliográficas

BERGER, Christa. **Memória enquadrada**: 30 anos se passaram e Vlado segue morrendo. In: IV Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 2006, Porto Alegre. SBPjor - PPGCOM. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. São Paulo: Contexto, 1988.

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. Disponível em http://www.fafich.ufmg.br/compolitica/anais2006/Biroli_2006.pdf. Acesso em 15/12/2008.

CHARAUDEAU, Patrick. **A construção da notícia**: um mundo filtrado. In: CHARAUDEAU, Patrick. Discurso das mídias; tradução Ângela Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

COUTINHO, Eduardo. **O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade**. In: Projeto História. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n.15, abril/1997.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **João Goulart, entre a memória e a história**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

----- . **A trajetória política de João Goulart**. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/comum/htm/>. Acesso em 15/01/2009.

HENN, Ronaldo. **Do documentário ao jornalismo**: acontecimento, tempo e memória em Cabra Marcado para Morrer. In: 6º SBPjor - Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 2008, São Bernardo do Campo. 6º SBPjor. São Bernardo do Campo: SBPjor, Universidade Metodista, 2008.

----- . **Direito à memória na semiosfera midiaticizada**. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília. XXIX Intercom. Brasília: Intercom, UnB, 2006.

Jango recebe anistia depois de derrubado pela ditadura militar (15/11/2008). Disponível em <http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/11/15/e151124033.html>. Acesso em 15/01/2009.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho**. Televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MATTOS, Marcelo Badaró. **O governo João Goulart**: novos rumos da produção historiográfica. Revista Brasileira de História. Vol. 28. n° 55, 2008.

NORA, Pierre. **O regresso do acontecimento**. In: Fazer História. Lisboa: Bertrand Editora, 1979.

OSTERMANN, Nilse Wink. **Filmes contam história**. Porto Alegre: Movimento, 2003. 2ª Ed.

VENTURA, Zuenir. **1968 – o ano que não terminou**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.