

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E INFORMAÇÃO
Linha de Mediações e Representações Culturais e Políticas

GUILHERME FUMEO ALMEIDA

AS REPRESENTAÇÕES DE O BRADO RETUMBANTE: A política e os políticos
em uma minissérie brasileira

Porto Alegre
2016

GUILHERME FUMEO ALMEIDA

**AS REPRESENTAÇÕES DE O BRADO RETUMBANTE: A política e os políticos
em uma minissérie brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação, sob orientação da Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre
2016

GUILHERME FUMEO ALMEIDA

**AS REPRESENTAÇÕES DE O BRADO RETUMBANTE: A política e os políticos
em uma minissérie brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Informação, sob orientação da Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini.

Aprovado pela Banca Examinadora em de de 2016.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini
(UFRGS – Orientadora)

Profa. Dra. Sara Alves Feitosa (Unipampa)

Prof. Dr. Charles Monteiro (PUCRS)

Profa. Dra. Maria Helena Weber (UFRGS)

Prof. Dr. Valdir José Morigi (UFRGS -Suplente)

Porto Alegre
2016

AGRADECIMENTOS

Talvez uma das partes mais difíceis de serem feitas, os agradecimentos deste trabalho serão curtos e incompletos, por isso começo pedindo desculpas e agradecendo aos amigos, colegas e familiares não citados, mas sem dúvida lembrados, cujo apoio foi fundamental durante a dissertação. Agradeço à minha orientadora, Miriam de Souza Rossini, pela parceria constante e por me mostrar que pesquisa, espírito crítico e senso de humor andam sempre juntos. Aos meus pais, Elisa e Marcelo, aos meus avós, Elisa, Cecília e Luiz Carlos, e aos meus tios Carolina, Celina e Luciano, o muito obrigado pelo apoio e carinho de sempre.

Agradeço a todos os docentes, funcionários, colegas e amigos do PPGCOM por toda a ajuda e trocas desses dois anos. Em especial, aos amigos do Laboratório de Orientação e do Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAv- UFRGS): Bibiana Nillson, Vanessa Labre de Oliveira, Aline Renner, Kailã Isaías, Giuliana Heberle, Ana Acker, Vinícius França, Dieison Marconi, Rafael Hoff, Pablo Lanzoni e Juliano Rodrigues.

Sou grato às professoras que integraram a banca de qualificação, Maria Helena Weber e Sara Alves Feitosa, pelos apontamentos muito pertinentes ao desenvolvimento da dissertação. Meu agradecimento ao professor Charles Monteiro, por aceitar participar da banca final, e ao professor Valdir José Morigi, por aceitar participar como suplente. À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

*Somos filhos da época
e a época é política.*

*Todas as tuas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.*

Wisława Szymborska

RESUMO

A presente dissertação tem como tema a representação da política e dos políticos nas minisséries brasileiras através do exemplo de *O Brado Retumbante*. Como problema de pesquisa, se propõe o seguinte: *de que forma O Brado Retumbante exemplifica a representação da política e dos políticos pelas minisséries brasileiras, e como tais representações se relacionam com a construção de sentidos sobre política da emissora e com o contexto político brasileiro?* Para tanto, se formulou o **objetivo geral** de problematizar a representação da política e dos políticos nas minisséries brasileiras através do exemplo de *O Brado Retumbante*, levando em conta a importância das especificidades estéticas e narrativas da minissérie em tal construção, sua relação com o contexto político brasileiro e com as noções de *o público e o privado* e *desqualificação da política*, e cinco **objetivos específicos**. São eles: a) Descrever de que forma o contexto político brasileiro é apresentado em *O Brado Retumbante* e como isso se reflete na representação da minissérie; b) Relacionar a representação da política e dos políticos da minissérie com as noções de despolitização midiática e declínio do homem público; c) Problematizar a maneira como a minissérie constrói as suas personagens, inserindo sua construção dramática em um contexto com forte presença de heroísmo, melodrama e dramatização social, especialmente as que ocupam cargos políticos; d) Entender como o modelo temático-narrativo se traduz em escolhas técnico-estéticas na construção visual e sonora da minissérie; e) Analisar a relação das representações sobre política de *O Brado Retumbante* com as construções sobre a temática em outras minisséries da Rede Globo, a fim de compreender o lugar de fala da emissora em seu posicionamento acerca de questões relacionadas à política. Como principais referências teóricas, foram utilizadas as discussões de autores como Sandra Jovcelovitch (2000), Richard Sennett (2014), José Álvaro Moisés (2008), Sérgio Buarque de Holanda (1995), François Jost (2007, 2009 e 2012), Maria Helena Weber (1990 e 2009) e Umberto Eco (1991), e o marco teórico- metodológico foi pautado pela análise de audiovisual ficcional, através de autores como Metz (1980) e Xavier (2003). Essa proposta de pesquisa exigiu um diálogo constante entre o objeto empírico e os contextos sociais, políticos, ficcionais e audiovisuais aos quais ele se refere, culminando em duas categorias de análise, *o público e o privado* e *a desqualificação da política*. Elas permitiram compreender as especificidades de uma representação que retrata a política institucional de forma eminentemente negativa, enquanto atividade cuja corrupção irremediável só pode ser combatida não por uma mobilização coletiva e pelo fortalecimento das instituições, mas por um homem comum que se transforma, de forma acidental, em um presidente-herói com coragem e força inéditas. Essas representações negativas sobre a atividade política e os seus agentes se relaciona com o lugar de fala da Rede Globo ao tratar em seus produtos ficcionais da temática política, reforçando, por meio dessa posição, a noção de desqualificação da política enquanto atividade institucional e instrumento de mobilização coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: O Brado Retumbante; Minisséries; Representação; O público e o privado; Desqualificação da política, Ficção Televisiva.

ABSTRACT

This work aims to discuss the representation of politics and the politicians in Brazilian miniseries by the example of *O Brado Retumbante*. As research problem, it is proposed the following: *how O Brado Retumbante exemplifies the representation of politics and the politicians by Brazilian miniseries, and how such representations are related to the construction of meanings about politics by the network and to the Brazilian political context?* For such, it was formulated the **general objective** of research the representation of politics and the politicians in Brazilian miniseries by the example of *O Brado Retumbante*, taking into account the importance of the aesthetic and narratives characteristics of the miniseries in such construction, its relation with the Brazilian political context and the notions of *decline of the public man* and *the disqualification of politics* and **five specific objectives**. They are: a) Describe how the Brazilian political context is presented in *O Brado Retumbante* and how this is reflected in the representation of the miniseries; b) Relate the representation of politics and politicians with the notions of media depoliticization and decline of public man; c) To discuss how the miniseries builds its characters by entering their dramaturgical construction in a context with a strong presence of heroism, melodrama and social dramatization, especially those who hold political offices; d) Understand how the thematic and narrative model is transformed into technical and aesthetic choices in the miniseries visual and sound construction; e) Relate the relation of the representations about politics of *O Brado Retumbante* with the buildings on the theme in other miniseries of Rede Globo, in order to understand the networks place of speech in its position on issues related to politics. As main theoretical references, was used the discussions of authors as Sandra Jovcelovitch (2000), Richard Sennett (2014), José Álvaro Moisés (2008), Sérgio Buarque de Holanda (1995), François Jost (2007, 2009 e 2012), Maria Helena Weber (1990 e 2009) and Umberto Eco (1991), and the theoretical-methodological mark was made by the fictional audiovisual analysis, through names as Metz (1980) and Xavier (2003). This research proposal required a constant dialogue between the empirical object and the social, political, fictional and audiovisual contexts to which he refers, culminating in two categories of analysis, *the public and the private* and *the disqualification of politics*. They allowed to understand the specificities of a representation that depicts the institutional policy in an essentially negative way, as an activity whose irremediable corruption can only be fought not by a collective mobilization and strengthening of institutions, but an ordinary man who is transformed accidentally in a president-hero with courage and strength. These negative representations about political activity and its agents are related to Globo's place of speech as dealing in its fictional products on the political theme, reinforcing, through this position, the notion of disqualification of politics as an institutional activity and instrument of collective mobilization.

KEYWORDS: O Brado Retumbante; Miniseries; Representation; The public and the private; The disqualification of politics.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1a a 1f – A família de Ventura	25
Imagem 2a a 2d – A equipe de Ventura	27
Imagem 3a a 3b – Oponentes de Ventura	28
Imagens 3a a 3f – Encontro de Floriano Pedreira e Paulo Ventura: a guerra está declarada	85
Imagens 4a a 4f – Bem x mal: o fim da primeira batalha	87
Imagens 5a a 5d – Ventura Visita Djalma	89
Imagens 6a a 6f – O presidente deixa o hospital	90
Imagens 7a 7f – Julie assiste ao pronunciamento de Ventura	92
Imagens 8a e 8b – Ventura pede mais tolerância	93
Imagens 9a a 9j – Ventura no quarto de hotel: esperando Antonia	97
Imagens 10a a 10f - Ventura desiste: Antonia não vem	98
Imagens 11a a 11f – Líderes do Congresso escolhem novo presidente da Câmara dos Deputados	101
Imagens 12a a 12h – Plenário do Congresso Nacional: Ventura discursa para plateia desatenta	102
Imagens 13a a 13f: Senador Nicodemo Cabral decide: Paulo Ventura é o novo presidente da Câmara dos Deputados	104
Imagens 14a a 14l – Antonia questiona o ministro: a primeira-dama contra a corrupção	108
Imagens 15a a 15l – Ventura e Tony se enfrentam no gabinete presidencial	114
Imagens 16a a 16f – Tony confessa	115
Imagens 17a a 17h – Pronunciamento de Ventura: morte de ex-presidente e importância da política	118
Imagens 18a a 18f – Ventura anuncia candidatura à reeleição	119

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	10
1.1 Marco teórico-metodológico: análise de audiovisual ficcional	16
1.2 A organização da dissertação	21
2. O BRADO RETUMBANTE: UMA MINISSÉRIE E SEUS CONTEXTOS	23
2.1 A política brasileira em <i>O Brado Retumbante</i>	23
2.2 A política nas minisséries brasileiras: outros casos	30
2.3 2012: o cenário político no Brasil de <i>O Brado Retumbante</i>	33
3. POLÍTICA, REPRESENTAÇÕES E CONTEXTO NACIONAL	36
3.1 O público e o privado	36
3.2 Brasil: contexto político e dramatização social	40
4. AUDIOVISUAL E POLÍTICA: ESPECIFICIDADES E CONSTRUÇÕES	49
4.1 Televisão, especificidades e sintoma	49
4.2 Teledramaturgia e política: Rede Globo, desqualificação e identidade nacional .	53
5. NARRATIVA AUDIOVISUAL, PERSONAGEM, MELODRAMA E HEROÍSMO	65
5.1 Narrativa audiovisual: espaço, tempo e encenação	65
5.2 Construção de personagem e dramaturgia de televisão	69
5.3 Melodrama e heroísmo	74
6. ANÁLISE DE SEQUÊNCIAS: O BRADO DE VENTURA EM DOIS ATOS – A POLÍTICA E OS POLÍTICOS EM UMA MINISSÉRIE BRASILEIRA	82
6.1 Organização teórico-metodológica da análise	82
6.2 O público e o privado	83
6.2 A desqualificação da política	100
7. CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	132

1. INTRODUÇÃO

Em seu estudo sobre as séries norte-americanas, François Jost (2012) relaciona-as com uma ideia sintomática. Para Jost, elas se identificam com a busca do público por uma transparência que acredita perdida, sendo um símbolo cultural do qual se espera a sedução. Sedução, aqui, tem sentido de caminho ao verossímil, o qual possibilita às séries acesso ao que era até então desconhecido por seus espectadores.

Esse acesso é relacionado por Jost ao chamado aporte cognitivo de uma série, que lhe garante a compilação de saberes históricos, literários, científicos e culturais. Com isso, as séries se consolidaram enquanto uma fonte enciclopédica e simultaneamente acessível de saberes, que as aproximariam do público e possibilitariam a este "descobrir a realidade que o circunda, inventá-la como se inventa um tesouro" (JOST, 2012, p. 47).

Através deste aporte cognitivo, as séries dão mostras da capacidade dos produtos ficcionais de refletir sobre um contexto real que, no caso do presente trabalho, diz respeito a um cenário de intensa transformação social, política e econômica nas últimas décadas. No entanto, levando em conta o contexto brasileiro pós-anos 2000, ao mesmo tempo em que é possível falar em crescimento do mercado de trabalho e em aumento de renda, especialmente entre as parcelas mais pobres da população, as classes médias brasileiras ainda são compostas em maior parte por pessoas brancas e com nível mais alto de escolaridade (SCALON & SALATA, 2012). Além disso, em 2009, 10% dos ricos dominavam 43% da riqueza nacional segundo a renda domiciliar *per capita*, contra o controle de 1% por 10% dos mais pobres (SINGER, 2012), e o fortalecimento do mercado de trabalho se deu de forma mais expressiva entre as vagas de menor remuneração, dando força a segmentos trabalhadores na base da pirâmide social brasileira que não podem ser classificados como pertencentes à classe média (POCHMANN, 2012). Tal panorama de desigualdade social está inserido em um quadro de violência, que gera uma grande descrença nas instituições por parte dos cidadãos e que fica ao encargo de um sistema de justiça e de uma força policial que parecem não acompanhar as constantes mudanças enfrentadas pela sociedade brasileira nas últimas décadas.

Estes pontos se incluem em um quadro de frequentes violações de direitos fundamentais, especialmente das minorias, com um cenário de violência marcado pela ausência do Estado de direito, e que são sintomas da permanência de traços autoritários

na ainda breve experiência democrática nacional, de acordo com José Álvaro Moisés (2008). Em sua análise do caso brasileiro, Moisés destaca o processo ambíguo de redemocratização, culminante na elaboração de uma carta constitucional influenciada por pressões sobre temas como sistema de governo e relação entre os poderes executivo e legislativo.

Nos países em que a tradição democrática e uma necessidade de reformas institucionais ainda não se fortaleceram, como o Brasil, segundo Moisés, é comum haver a preferência por regimes democráticos incompletos, nos quais se marginalize o parlamento e os partidos. É a prevalência do chamado modelo da *democracia sem congresso*: uma distância entre as dimensões normativas e o apoio à democracia, que, somada a traços autoritários e a distorções no funcionamento das instituições democráticas, explica a preferência por soluções que rechaçam mecanismos da democracia representativa.

Para Marcello Baquero (2011), a redemocratização brasileira se inclui em um contexto latino-americano de perda de confiança na democracia e de distância entre Estado e sociedade, com o fortalecimento do individualismo e da transformação do cidadão em consumidor. Em face de uma desmobilização política, Baquero também considera que faltam bases democráticas sólidas tanto no Brasil quanto na América Latina como um todo, o que aumenta o sentimento de desamparo estatal entre os cidadãos, que veem os partidos políticos e as instituições em geral com descrença. Essa desconfiança contra a ideia de política como um todo dá espaço para o fortalecimento de formas arcaicas do fazer político, como o personalismo, o clientelismo e o desempoderamento político dos indivíduos. Sem a fé em um projeto coletivo de mudança social, os cidadãos se transformam em massas urbanas inclinadas a maximizar sua experiência negativa com o Estado.

A percepção sobre essa visão negativa em relação à política pode ser observada em muitos aspectos dos discursos midiáticos, sejam eles em programas jornalísticos, de entretenimento ou ficcionais. Nas últimas décadas, séries, minisséries e telenovelas tornaram-se espaço importante para difusão desse discurso sobre a temática política, e dada a abrangência de seu público, em especial das produções ficcionais televisivas exibidas pela Rede Globo. Por isso, é importante entender quais representações vêm sendo construídas e como.

Decidindo-me por analisar a construção da política e dos políticos nas minisséries brasileiras, justifico a escolha do objeto de análise por acreditar que ele possibilita traçar paralelos inéditos, pertinentes e atuais sobre a relação da sociedade com a política institucional brasileira. É um interesse primeiramente pessoal, de interligar a compreensão do contexto sociopolítico nacional com a representação da temática política cotidiana e institucional nos discursos midiáticos. E em *O Brado Retumbante*, essa representação recebe o enfoque das intersecções entre corrupção e política, sendo possível notar a predominância de uma visão mais dualista da política e dos políticos (conflito entre ambiguidade e ambivalência), na qual um presidente accidental que passa a adquirir traços heroicos involuntários, e por isso mesmo ainda mais potentes, embarca em uma luta colossal contra os velhos e poderosos líderes políticos corruptos, que fazem de tudo para tirá-lo da presidência. A busca pelo poder, retratada como algo predominantemente maligno, tem fortes traços despolitizantes.

Em artigo escrito pouco após a exibição da minissérie, o ex-Deputado Federal Ibsen Pinheiro (2012), demonstrando um espírito de descontentamento da classe política com a representação de si enquanto categoria majoritariamente egoísta e corrupta, afirmou não ver novidade em um tratamento ficcional redundante que investiria em um discurso de generalização dos políticos como uma grande massa de desonestos, consagrando a demonização da atividade pública e “passando sólida a definição de uma triste regra a sufocar honrosas exceções”. Apesar de honrosas, contudo, o próprio deputado reconhece que os poucos políticos honestos se configuram enquanto exceções.

Dessa forma, defendo a importância do estudo de uma minissérie com grande relevância e particularidade, uma entre poucas, dentro da cena audiovisual brasileira contemporânea que permite analisar em uma construção ficcional a consolidação de uma visão recorrente sobre a política e os políticos, presente no contexto brasileiro.

O Brado Retumbante se inclui na tradição da ficção televisiva da Rede Globo, que desde a década de 1980 vem investindo na construção de sentidos de identidade nacional, especialmente através de suas elaboradas minisséries. Como destaca Monica Kornis (2000) ao analisar a importância deste formato ficcional para a emissora, através da representação de diferentes períodos da história brasileira, a Globo se apropriou de um lugar de fala pedagógico e moral de construtora de memórias sobre o passado brasileiro recente. Este lugar de fala se inclui em um ambiente teledramatúrgico, que Maria Cristina Mungoli (2009) define como de constituição de uma nacionalidade, de

um país e de um povo. Tal ambiente, por meio das minisséries, cria um discurso complexo, no qual a linguagem se firma enquanto elemento formador de um discurso nacional.

Dessa maneira, proponho o seguinte problema de pesquisa: *de que forma O Brado Retumbante exemplifica a representação da política e dos políticos pelas minisséries brasileiras, e como tais representações se relacionam com a construção de sentidos sobre política da emissora e com o contexto político brasileiro?*

Para tanto, destaco como **objetivo geral** problematizar a representação da política e dos políticos nas minisséries brasileiras através do exemplo de *O Brado Retumbante*, levando em conta a importância das especificidades estéticas e narrativas da minissérie em tal construção, sua relação com o contexto político brasileiro e com as noções de o público e o privado e a desqualificação da política. E como específicos, aponto os seguintes objetivos:

- a) Descrever de que forma o contexto político brasileiro é apresentado em *O Brado Retumbante* e como isso se reflete na representação da minissérie;
- b) Relacionar a representação da política e dos políticos da minissérie com as noções de despolitização midiática e declínio do homem público;
- c) Problematizar a maneira como a minissérie constrói as suas personagens, inserindo sua construção dramática em um contexto com forte presença de heroísmo, melodrama e dramatização social, especialmente as que ocupam cargos políticos;
- d) Entender como o modelo temático-narrativo se traduz em escolhas técnico-estéticas na construção visual e sonora da minissérie;
- e) Analisar a relação das representações sobre política de *O Brado Retumbante* com as construções sobre a temática em outras minisséries da Rede Globo, a fim de compreender o lugar de fala da emissora em seu posicionamento acerca de questões relacionadas à política;

Discutir numa dissertação de mestrado o modo como a atividade e a classe políticas de um país são representadas em seus produtos audiovisuais ganha relevo num momento histórico como o atual, no Brasil, haja vista as muitas ações envolvendo políticos acusados de corrupção. E também o resultado de eleições municipais que

registrou um grande número de votos brancos e nulos, efeito dessa descrença. Além desse fato contextual e histórico, a pesquisa ganha relevância acadêmica em especial pela originalidade de seu enfoque. Em consulta aos principais eventos e portais de teses e dissertações da área, sem delimitação temporal, não encontrei trabalhos ligados à temática. Tal originalidade se dá tanto em relação ao campo da comunicação como um todo e suas relações com a política quanto no que diz respeito aos estudos específicos relacionados aos meios audiovisuais, ainda pouco analisados dentro de um viés político, especialmente a partir do enfoque das minisséries.

Apesar da relevância dos estudos sobre as construções a respeito da política na ficção televisiva brasileira, a quantidade de pesquisas sobre o tema, especialmente em relação às minisséries, parece ser tão baixa quanto o número de produções que se debruçam sobre o assunto. As buscas nos anais de eventos de áreas afins, tanto os do campo da comunicação em geral (*Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – COMPÓS*) como os voltados para os estudos envolvendo comunicação e política (*Associação Brasileira de Pesquisadores em Comunicação e Política – COMPOLÍTICA*), não encontraram trabalhos diretamente relacionados com o tema de análise.

Ao consultar o banco de teses da *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* (CAPES), e realizar a pesquisa de resumos de teses e dissertações através das palavras-chave “minisséries - política - audiovisual” (a título de exemplo), também não encontrei pesquisas voltadas para o estudo das construções sobre política nas minisséries brasileiras. A partir de uma busca nas referências de algumas teses e dissertações, localizei três trabalhos dedicados à análise da representação da sociedade brasileira na teledramaturgia de minissérie; contudo, todos parecem mais dedicados a um estudo de construções históricas do que propriamente políticas.

Em sua tese desenvolvida na ECA-USP, *Ficção e política: O Brasil nas minisséries*, Narciso Julio Freire Lobo (1997) relaciona a minissérie *Anos Rebeldes* ao seu contexto histórico, que culminou no *impeachment* de Fernando Collor de Melo. Em sua tese também desenvolvida na ECA-USP, *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*, Mônica Almeida Kornis (2000) parte de seis minisséries produzidas pela Rede Globo para analisar a representação da história da segunda metade do século XX, com base na teledramaturgia de minissérie. Sara Feitosa (2012), por sua vez, analisa a relação entre minisséries de reconstituição histórica e a construção da

memória social através de *JK*, na tese *Teledramaturgia de minissérie: modos de construção da imagem e memória nacional em JK*, defendida junto ao PPGCOM-UFRGS.

Os artigos de Mônica Almeida Kornis e Maria Cristina Mungiolli são os principais exemplos de capítulos de livros e artigos de periódicos relacionados à análise da construção sobre política nas minisséries brasileiras. Em *Uma história do Brasil nas minisséries da Rede Globo* (1996) e *As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar* (2011), Kornis analisa a construção de memória sobre um passado recente e a construção de uma identidade nacional a partir de minisséries globais como *Anos Rebeldes* e *Agosto*. Já Mungiolli, em *Produção de Sentido de Nacionalidade na Minissérie Queridos Amigos* (2009), problematiza as minisséries enquanto mostra a capacidade da ficção televisiva de produzir sentidos sobre o Brasil e os brasileiros, explorando essa produção através do exemplo de *Queridos Amigos* (2008).

A consulta aos textos ligados à *Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva – OBITEL BRASIL* encontrou artigos que se dedicam à análise da ficção televisiva do Brasil como um espaço de produção de memória e de identidade cultural e nacional. Enquanto o trabalho *A telenovela: documento histórico e lugar de memória* (2001), de Maria Lourdes Motter, é o único com relação direta com a primeira temática, a problematização das construções de identidade nacional e cultural nas telenovelas brasileiras é feita em seis artigos de Maria Imacollata Vassalo de Lopes: *Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação* (2003), *Televisões, nações e narrativas* (2004), *Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña* (2004), *Televisión y narraciones: las identidades culturales en tiempos de globalización* (2008), *Ficção televisiva e identidade cultural da nação* (2010) e *A telenovela como narrativa de nação: para uma experiência metodológica em comunidade virtual* (2010).

Além das produções da OBITEL BRASIL dedicadas aos estudos da construção de uma identidade nacional nas telenovelas brasileiras, os trabalhos de Maria Helena Weber e Maria Carmen Jacob de Souza são os principais exemplos de capítulos de livros e artigos de periódicos relacionados à abordagem da temática política nas produções brasileiras do gênero, mas a partir de uma análise da temática enquanto construto social e institucional, que tem maior relação com o enfoque do presente

trabalho. No artigo *Pedagogias de despolitização e desqualificação da política brasileira* (1990), a primeira analisou o discurso político da Rede Globo no contexto das eleições presidenciais de 1989 a partir de três telenovelas exibidas durante aquele ano. Em parceria com Jacob de Souza, Weber publicou dois capítulos de livros também dedicados à análise das representações sobre política em telenovelas: *Autoria no campo das telenovelas brasileiras. A política em Duas Caras e em A Favorita e Dramatizações da política na telenovela brasileira*, ambos em 2009.

O enfoque proposto por esta dissertação não possui paralelo, sendo que foi encontrado apenas um trabalho também dedicado a analisar a minissérie *O Brado Retumbante*. No entanto, em *Mais do que mera coincidência: mimesis da política e corrupção*, texto submetido aos anais do 16º Encontro da *Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual - SOCINE* (único nos arquivos do evento relacionado ao presente estudo), Leandro Saraiva explora a minissérie dentro de um enfoque bastante diverso: analisar a representação da corrupção na política brasileira através da ficção audiovisual, de livros e de matérias jornalísticas.

1.1 Marco teórico-metodológico: análise de audiovisual ficcional

A análise de *O Brado Retumbante* será feita em dois âmbitos: temático-narrativo e técnico-estético. O temático-narrativo dará conta dos aspectos de construção do personagem político e da própria política, conforme abordado acima.

Já para o técnico-estético, será utilizada como base metodológica a adaptação de pressupostos do estudo de produtos cinematográficos para problematizar uma análise de audiovisual ficcional televisivo. Através de autores como Metz (1980), Xavier (2003) e Allen (2005), espera-se compreender como as especificidades técnico-estéticas de *O Brado Retumbante* impactam na sua representação sobre a política e os políticos. Afinal, a personagem audiovisual não é apenas seu discurso verbal, mas a forma como é apresentada, enquanto resultado de escolhas visuais e sonoras.

A base metodológica do presente trabalho adapta os pressupostos do estudo de produtos cinematográficos para problematizar uma análise de audiovisual que possibilite compreender como as especificidades técnico-estéticas de *O Brado Retumbante* impactam na sua representação sobre a política e os políticos. A partir das considerações de Christian Metz (1980), a análise de audiovisual pode ser relacionada às noções de código e linguagem cinematográficos, que, ao serem adaptados para o

audiovisual como um todo, permitem contextualizar e problematizar o esforço analítico do presente trabalho. Para Metz (1980, p. 78), a noção de código é plural, se estabelecendo em diversos eixos, e variável, podendo transitar entre o geral e o particular, uma vez que “um código não é um objeto previamente constituído, mas uma construção coerente à qual o analista pode conferir o *grau* e o *tipo* exatos de generalidade e particularidade que desejar”.

Já a linguagem cinematográfica é vista pelo autor como simultaneamente definida no singular e na soma de todos os códigos cinematográficos, também sendo um fator comum a todos os códigos particulares. Dessa maneira, a linguagem se caracteriza por ser a soma tanto dos códigos gerais como dos particulares, “razão porque se negligenciam provisoriamente as diferenças que os separam, e se trata seu tronco comum, por ficção, como um sistema real unitário” (METZ, 1980, p. 81).

Em sua análise sobre a constituição do espaço fílmico, Jacques Aumont (1995) faz uma série de considerações que também podem ser aplicadas a outras produções, auxiliando a pensar na formação do espaço audiovisual e nas formas de como analisar as suas dinâmicas representacionais. Pensando na imagem fílmica enquanto um espaço limitado de representação bidimensional, o autor destaca como procedimento analítico o *split screen* (divisão da superfície em várias zonas, de tamanho igual ou diverso, sendo presente em cada uma imagem parcial) e a necessidade de encarar uma *impressão de realidade* cinematográfica, através das ilusões de movimento e profundidade.

Tal ilusão deve sua força à maneira como os espectadores se relacionam com a imagem fílmica, segundo o autor, considerando-a enquanto representação de um espaço imaginário que pode ser visto, em uma impressão de analogia com o espaço real. Tal construção espacial possibilitaria enxergar “o campo como incluído em um espaço mais vasto, do qual decerto ele seria a única parte visível, mas que nem por isso deixaria de existir em torno dele” (AUMONT, 1995, p. 24), tendo este, contudo, um caráter imaginário.

O autor relaciona a discussão entre campo e fora de campo com a rejeição da ideia de cinema (e audiovisual como um todo) enquanto janela aberta para o mundo, considerando o campo enquanto um espaço tridimensional e o fora de campo enquanto um ambiente invisível. Este último, no entanto, se diferenciaria do chamado fora de quadro, definido enquanto o “espaço da produção do filme, onde se exhibe e funciona

toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de *escrita*” (AUMONT, 1995, p. 25).

O estudo de Ismail Xavier (2003), por sua vez, pode ser visto enquanto um auxílio na forma de enxergar a composição dos espaços fílmico e audiovisual analisada por Aumont, pensando na sua imagem enquanto uma composição de um mundo filtrado por um olhar anterior ao do espectador, que, ao organizar uma forma ao que se vê na tela, se impõe, simultaneamente, enquanto uma ponte e uma mediação entre o espectador e o mundo. Esta imagem se caracteriza, para Xavier (2003, p. 35), como “um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção”.

O espectador, nesse contexto, tem acesso à imagem sem uma participação efetiva na sua produção; a ele resta apenas a contemplação. A observação daquela visão de mundo é feita apenas no nível espectral, tendo acesso a informações que antes lhe eram vedadas, mas sem a possibilidade de escolher, de controlar de alguma forma o acesso que terá a essas informações. Se quiser ver mais, não será possível. O autor (2003, p. 36) define o compromisso entre espectador e cinema como uma relação com perdas e ganhos, aceita pelo poder das imagens de penetrar na intimidade, sendo que “no cinema, posso ver tudo de perto, e bem visto, ampliado na tela, de modo a surpreender detalhes no fluxo dos acontecimentos e dos gestos. A imagem na tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas”.

Assim, com potencialidades infinitas devido à sua temporalidade aberta, a imagem cinematográfica – e audiovisual como um todo – contém o movimento tanto do universo observado quanto o do aparelho que o observa, garantindo ao espectador a chance de observação sem contrapartidas, sem uma exigência de engajamento. O olhar, assim, se consagra enquanto instrumento de observação de gestos e ambientes a partir de distanciamentos diversos.

A ficção cinematográfica, dessa maneira, coroa o espectador simultaneamente presente e ausente, que tudo vê, mas que não ocupa nenhum espaço. Por isso, segundo Xavier (2003, p. 37), o olhar cinematográfico é imaterial e “ubíquo, onividente. Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor”.

A preocupação com a composição imagética também está presente na análise de Laurent Jullier e Michel Marie (2009), que, através da ideia de leitura de imagens

cinematográficas, elencam elementos que devem ser observados em uma análise fílmica, aqui adaptados dentro de uma proposta de análise de audiovisual. Tendo em mente as considerações de Jullier e Marie sobre as ferramentas da análise fílmica, citam-se as feitas em dois âmbitos: no nível do plano e no nível da sequência. No primeiro, o ponto de vista, aquele de onde parte o olhar, tem importância central, sendo composto por cinco instâncias: o comprimento do eixo da objetiva (extensão do plano); a lateralidade (centralização ou descentralização); a verticalidade (câmera alta, baixa ou eixo no centro do sujeito), a frontalidade do enquadramento (o olhar-câmera) e o paralelismo (enquadramento e desenquadramento).

Também compõem a construção do plano de vista a distância focal, que indica a amplitude completa do campo visual, e a profundidade, que pode operar soluções imagéticas que direcionem a atenção do espectador e que, ao contrário da distância focal, “pertence à experiência cotidiana do ser humano: quando ele fixa sua atenção visual em um objeto bem próximo, o resto do campo tende a se tornar borrado” (JULLIER e MARIE, 2009, p. 30). Os movimentos de câmera, por sua vez, que podem ser panorâmicos (relacionados à ação de virar a cabeça) e *travellings* (deslocamento do corpo inteiro de forma retilínea), se relacionam com as potencialidades das máquinas que as produzem, especialmente a fluidez e a manejabilidade.

Por fim, são parte importante da constituição de um plano as combinações audiovisuais: os ruídos, as músicas e as palavras. Através dos primeiros, é possível dotar a cena de suspense e significados simbólicos, enquanto a música pode comunicar sentimentos e imagens – tensões, melancolia, felicidade -, e as palavras podem tanto garantir a uma voz potente uma presença quase corporal quanto traduzir ideias, como proximidade ou distanciamento.

No nível da sequência, Jullier e Marie (2009, p. 48) atentam para o papel da montagem, que permite desde a criação de elipses narrativas até uma fluidez pela dinamicidade de deslocamento através do *raccord*¹; de qualquer forma, deve-se atentar para a uniformidade e a coerência entre as cenas, e, portanto, “nos planos em continuidade espaço temporal, o cenário, o figurino, os penteados ou ainda a colocação dos objetos não deve variar de um plano para o outro”. Os autores também ressaltam a importância dos cinco tipos de cenografia: a vitrine (que supõe a liberdade de

¹ Segundo Aumont e Marie (2003), *raccord* é um recurso de montagem que pretende tornar invisíveis as mudanças de planos, sendo importante para manter a continuidade visual da narrativa.

movimento perpendicular do espectador), a galeria (deslocamento lateral), o tribunal (câmera assumindo os papéis de acusado, júri e juiz), o circo (uma situação mostrada em todas as suas facetas) e o parque (câmera com trajeto livre).

Pensando no sincronismo entre imagem e som, Jullier e Marie problematizam os efeitos clipe e circo: o primeiro ocorre quando música, voz ou ruídos dão o tom do ritmo e da duração da cena, enquanto o segundo se dá quando a imagem dita o comportamento sonoro, à maneira da orquestra circense que acompanha os acontecimentos do picadeiro. Os últimos elementos que constituem parte fundamental da sequência são as metáforas audiovisuais, que se dão especialmente a partir do

enquadramento e da montagem, e se associarão frequentemente a anúncios (que previnem discretamente o espectador sobre o que vai acontecer, a fim de lhe dar a sensação da coerência do filme na sua totalidade) e chamadas (que funcionam em outro sentido, do presente para o passado) (JULLIER e MARIE, 2009, p. 58).

Richard Allen (2005) também se insere em um esforço metodológico em relação ao olhar das imagens audiovisuais, a partir do caso cinematográfico, mas partindo da discussão acerca da validade da teoria causal da percepção, segundo a qual os objetos somente podem ser vistos com determinadas características (cor, forma, tamanho) por produzirem um determinado efeito sensorial no espectador. Allen (2005, p. 191) ressalta um paradoxo acerca da percepção imagética, ao considerar que a noção comum de percepção se divide entre a percepção de um objeto e a existência sensorial deste, sendo que a partir do momento em que “nosso conceito ordinário de visão nos permite falar de ver o que é afigurado em uma imagem cinematográfica, nossa concepção ordinária da percepção no cinema entra em conflito com a teoria causal da percepção”.

Allen também critica as teorias da imaginação e do reconhecimento, que ao restringir a experiência visual do espectador a uma representação bidimensional e considerar que a percepção imagética apenas ativa a capacidade do espectador de reconhecer objetos, respectivamente, são limitadas dentro de uma ideia de análise de imagens cinematográficas. Para o autor (2005, p. 192), é preciso superar tais teorias, considerando “o fato de que ver o que é afigurado em uma imagem (cinematográfica) é um caso genuíno de visão, sem que tenhamos de concordar com a ideia de que o que vemos é a própria coisa (em oposição a sua representação), ou a ilusão da coisa em si”.

As imagens cinematográficas têm a capacidade de fazer o espectador enxergar apenas o que afiguram, não oferecendo a oportunidade de distinção entre duas

percepções contrastantes. Dessa forma, Allen (2005, p. 212-213) considera que tanto as imagens ficcionais quanto as não ficcionais são reconhecidas através do olhar, não de outras formas, como a leitura, e ao “olharmos uma imagem - seja uma pintura, uma fotografia, um filme -, reconhecemos do que ela é porque vemos o que afigura”.

Pensando nas imagens audiovisuais televisivas, a capacidade de mostrar apenas o que afiguram se transforma principalmente por uma mudança de contexto, que envolve tanto a diferença entre as telas da televisão e do cinema quanto a inserção das imagens televisivas em uma grade de programação, que impõe um ritmo mais dinâmico e fragmentado à percepção do espectador. Tal mudança de ritmo também influi no que se vê e como se vê, o que conseqüentemente exige uma percepção estético-narrativa diversa, que será levada em conta durante o capítulo de análise da minissérie.

1.2 A organização da dissertação

Para dar conta da proposta de pesquisa aqui apresentada, esta dissertação está dividida em mais cinco capítulos, além desta introdução. O primeiro, *Brado Retumbante: uma minissérie e seus contextos*, problematizará trama, personagens principais e comentários dos autores da minissérie, levando em conta a abordagem da temática política em outras produções brasileiras do gênero e o contexto político nacional durante a sua época de exibição.

Já o capítulo 3, *Política, representações e contexto nacional*, será dividido em duas partes, com a primeira sendo dedicada a problematizar as noções de público e privado através do aporte teórico das representações, da discussão sobre a constituição de uma esfera pública brasileira e das mudanças de aplicação das noções de público e privado ao longo dos tempos, com base em autores como Jovcelovitch (2000) e Sennett (2014). A segunda se dedicará a analisar o contexto político nacional por meio do campo da cultura política, da discussão sobre a constituição de um pensamento político brasileiro e da relação deste contexto com a noção de dramatização social, com base em estudos de nomes como Moisés (2008), Baquero (2011), Faoro (2001) e DaMatta (1997).

O capítulo 4, *Audiovisual e política: genealogia e construções*, também será dividido em duas partes: enquanto a primeira analisará os estudos da ficção televisiva através das noções de genealogia e sintoma, com base nas discussões de autores como Jost (2012), a segunda problematiza as construções sobre política da ficção televisiva da

Rede Globo, relacionando-as com o lugar de fala da emissora ao abordar o tema. Auxiliam na discussão nomes como Weber (1989) e Kornis (2000).

O capítulo 5, *Narrativa audiovisual, dramaturgia, melodrama e heroísmo*, por sua vez, será centrado em três eixos. Ele começará problematizando as discussões sobre as características da narrativa audiovisual, especialmente a partir das noções de espaço, tempo e encenação, através de Jost e Gaudreault (2009) e outros estudiosos do audiovisual. Em seguida, serão analisadas as especificidades da construção de personagem da ficção em geral e da dramaturgia de minissérie em específico, por meio de Pallottini (1998 e 2013), por fim sendo discutida a relação entre as noções de melodrama e heroísmo na ficção, com base em autores como Eco (1991) e Campbell (1990).

A análise das representações sobre a política e os políticos nas cenas de *O Brado Retumbante* será realizada no capítulo 6, *Análise de sequências: O Brado de Ventura em dois atos – a política e os políticos em uma minissérie brasileira*, e dividida em duas categorias, a fim de problematizar as discussões suscitadas pelo aporte teórico: *o público e o privado e a desqualificação da política*.

As considerações finais, as referências e os anexos encerram o trabalho.

2. O BRADO RETUMBANTE: UMA MINISSÉRIE E SEUS CONTEXTOS

A fim de se compreender as particularidades de *O Brado Retumbante*, do gênero e do contexto político nos quais a minissérie se insere, este capítulo conta com três partes. Na primeira, a minissérie será compreendida a partir de um resumo de suas tramas e personagens principais, além das trajetórias e compreensões sobre a temática política de seus realizadores. Na segunda parte, *O Brado Retumbante* é inserida em conjunto com outras minisséries brasileiras, cujas temáticas principais também têm relação com a política, enquanto na terceira o contexto político brasileiro da época de exibição da minissérie será retomado, a fim de se compreender de que forma tal contexto influenciou as construções de *O Brado Retumbante* sobre o tema.

2.1 A política brasileira em *O Brado Retumbante*

Em entrevista a Daniel Japiassu publicada no jornal *Estado de São Paulo* (23 jan. 2012), Euclides Marinho afirmou: “Um dos objetivos sempre foi que os telespectadores se projetassem no Paulo Ventura. A tentativa de criar um herói nacional, um Capitão Nascimento de terno e gravata (risos)”. Depois de uma carreira de mais de três décadas como roteirista de ficção televisiva, Marinho emplacou seu primeiro projeto sobre política. Dirigida por Gustavo Fernandez – que havia participado da equipe de direção de telenovelas como *Belíssima* (2005-06) e *Cordel Encantado* (2011) - e escrita por Marinho com a colaboração da atriz e roteirista Denise Bandeira, do produtor musical Nelson Motta e do jornalista político Guilherme Fiuza, *O Brado Retumbante* foi exibida pela Rede Globo em oito episódios com duração média de 40 minutos, entre 17 e 27 de janeiro de 2012.

Chegando ao poder de forma acidental, o deputado Paulo Ventura transformou-se de risível e inexpressivo – foi escolhido presidente da Câmara dos Deputados pelos líderes do Congresso por ser considerado inofensivo – em verdadeiro herói nacional. Quando o presidente e o vice da república morrem em um acidente de helicóptero, Ventura se torna o novo mandatário do país, já que é o próximo na linha sucessória, e em seu breve discurso de posse, deixa claro seu principal objetivo: acabar com a corrupção.

Dedicado a moralizar a vida política brasileira, ele se impõe enquanto paladino da luta contra a corrupção, sofrendo ataques mil, mas sempre sobrevivendo, fortalecendo sua personalidade heroica e predestinada. Com medo de perderem as

benesses do poder e serem punidos por seus crimes, os inimigos do presidente tentam chantageá-lo, matá-lo e até tirá-lo do poder criando falsas contas no exterior em seu nome, mas sempre sem sucesso. Como tem uma missão nobre, Ventura é mais forte do que seus algozes.

Em *O Brado Retumbante*, a atividade política tende a ganhar tons melodramáticos, a ser pensada enquanto um palco de luta do bem contra o mal e relacionada com a corrupção. Com sua construção política majoritariamente negativa, *O Brado* possibilita que suas representações sobre a atividade e aqueles que a exercem sejam problematizados a partir de duas categorias, que permearão toda a discussão deste trabalho e serão aprofundadas no capítulo de análise: *o público e o privado e a desqualificação da política*.

Como elenco principal, *O Brado Retumbante* conta tanto com nomes de prestígio na teledramaturgia nacional, como José Wilker, interpretando o ministro corrupto Floriano Pedreira, Luís Carlos Miele, como o vilanesco senador Nicodemo Cabral, e Maria Fernanda Cândido, no papel da primeira-dama Antonia Ventura, quanto o então pouco conhecido Domingos Montagner, como o presidente Paulo Ventura. Advogado especializado em causas relacionadas aos direitos humanos, Ventura é convidado pelo amigo e ex-sócio, Floriano Pedreira, então ministro da justiça, a trabalhar no ministério. Quando descobre um esquema de corrupção na pasta e o ministro abafa o caso e demite o amigo, Ventura denuncia o escândalo e cria um blog, que recebe milhões de acessos, se tornando o deputado mais votado do país.

Antes de chegar à presidência, o ex-advogado estava desiludido com a política, preferindo a bebida e as mulheres à atividade parlamentar. Com sua posse, muda o ânimo do pré-herói, que consegue convencer a esposa, de quem estava separado, a viver com ele no palácio presidencial, e vê na luta contra a corrupção e na sua legitimação externa como um símbolo nacional uma fonte de vitalidade. Mas quando, no último episódio da minissérie, Ventura decide disputar a reeleição, ele o faz não por apego ao poder, mas para continuar sua missão de limpar a política brasileira, evitando que Floriano Pedreira desse prosseguimento a uma longa linhagem de corruptos na presidência.

Casada há anos com Ventura, a historiadora Antonia aceita voltar a viver com o marido durante os quinze meses do mandato presidencial dele, mas com duas

condições, uma delas sendo a que ele não a envergonhasse com suas aventuras extraconjugais. Algumas dessas aventuras, como o caso de Ventura com a esposa de um senador, Antonia descobre, outras não, mas é o envolvimento dela com um escritor argentino que dá um fim definitivo ao casamento. Antes disso, Antonia também tem seu momento de luta contra a corrupção, ao denunciar um esquema de superfaturamento na compra de livros didáticos.

A outra condição de Antonia (Imagem 1a) era que Ventura trouxesse de volta ao Brasil o filho do casal, Júlio, que havia sido expulso de casa pelo pai por ser gay, e que por isso se mudou para os Estados Unidos. Quando volta ao Brasil, o filho se tornou filha, e quer mudar seu registro para Julie. Depois de um encontro turbulento entre pai e filha, Julie (Murilo Armacollo – Imagem 1b) é agredida na rua pelo namorado de uma amiga, e o pai arrependido faz um pronunciamento televisivo se desculpando pelo preconceito.

Antonia e Paulo também são pais de Marta (Juliana Schalch – Imagem 1c), que sofre com um transtorno de bipolaridade e tem uma grande decepção quando descobre que o marido, o empresário Tony (Leopoldo Pacheco – Imagem 1d), era comparsa dos inimigos políticos do seu pai. Fecham o núcleo familiar do presidente o tio Beijo (Otávio Augusto – Imagem 1e), que tenta usar a posição ilustre do sobrinho para obter benesses, e a mãe, Julieta (Maria do Carmo Soares – Imagem 1f), amarga professora aposentada sempre pronta para condenar o filho e a nora.

Imagem 1a a 1f – A família de Ventura





1c



1d



1e



1f

Fontes: <http://gshow.globo.com/programas/o-brado-retumbante/o-brado-retumbante/platb/category/personagens/>, <http://gente.ig.com.br/tvenovela/murilo-armacollo-tomei-um-susto-quando-me-vi-caracterizado-de-mu/n1597601456964.html> e <http://redeglobo.globo.com/novidades/noticia/2012/01/o-brado-retumbante-otavio-augusto-e-parente-trambiqueiro-do-presidente.html>

Dentro da representação da atividade política feita por *O Brado Retumbante*, os bons são apenas aqueles que fazem parte da equipe do presidente: seu melhor amigo e braço direito, Saulo Aires Saldanha (Cacá Amaral – Imagem 2a), que é ministro-chefe da casa civil, o chefe da inteligência, Coronel Werneck (Valter Santos – Imagem 2b), o porta-voz da presidência, Alcides Barata (Paulo Ivo – Imagem 2c), e a deputada Fernanda Dummont (Mariana Lima – Imagem 2d). Coordenadora da campanha de Ventura para deputado federal, Fernanda nutre uma paixão secreta pelo presidente que só é revelada no penúltimo capítulo da minissérie. Assim, quando Ventura, já separado

de Antonia, decide disputar a reeleição, tem a seu lado tanto uma fiel escudeira quanto um novo amor.

Imagem 2a a 2d – A equipe de Ventura



Fonte: <http://gshow.globo.com/programas/o-brado-retumbante/o-brado-retumbante/platb/category/personagens/>

Fora do grupo de assessores presidenciais, mas do mesmo partido que o mandatário, o único político honesto é o deputado José Alaor (Ricardo Côrte Real), que, pouco carismático, está muito abaixo nas pesquisas para a eleição presidencial em relação a Floriano Pedreira. Mesmo assim, Floriano decide aproveitar o momento em que Alaor é internado para um procedimento de rotina para tirá-lo de seu caminho, deixando-o em estado vegetativo depois de uma parada cardiorrespiratória.

O corrompido e arrogante Floriano (Imagem 3a) forma, com o senador Nicodemo Cabral (Imagem 3b), o comando do grupo de políticos-vilões da minissérie. Mas enquanto o primeiro é o escolhido para ocupar o poder, como uma espécie de vilão-vitrine, quando é eleito presidente da Câmara dos Deputados e depois se candidata a presidente, Nicodemo é o mentor intelectual do grupo. Malévolo, experiente e controlador, o senador controla seus comparsas, os deputados federais Bodelér (Francisco Carvalho), Pachequinho (Fabio Exposito) e Josivan (Chico Expedito). O último inclusive experimenta a fúria do senador, quando encomenda, sem o conhecimento de Nicodemo, a morte de Ventura. O atentado não foi bem sucedido, mas o risco era grande: se fosse morto, o presidente poderia se tornar um mártir. Como punição, Josivan é sequestrado e morto.

Imagem 3a a 3b - Oponentes de Ventura



Fonte: <http://gshow.globo.com/programas/o-brado-retumbante/o-brado-retumbante/platb/category/personagens/>

Roteirista principal de *Brado Retumbante*, Euclides Marinho escreve há mais de quatro décadas para a televisão, trabalhando com diferentes gêneros e formatos. Roteirizou a série juvenil *Armação Ilimitada* (1985), e as novelas *Andando nas Nuvens* (1999) e *Desejos de Mulher* (2000). Formando parceria com o diretor e produtor Daniel Filho, roteirizou o seriado *Malu Mulher* (1979), grande marco na discussão sobre a condição feminina no Brasil. Com o tempo, tramas sobre o universo feminino se tornaram seu foco principal, muitas no gênero comédia romântica, em especial no cinema, como os filmes *Se Eu Fosse você 2* (2008) e o *Primo Basílio* (2007). Como

forma de mudar de temática, Marinho se propôs a fazer uma minissérie que refletisse sobre o contexto político brasileiro, ressaltando que gostou de trabalhar com a nova temática. No entanto, na entrevista já citada para Japiassu, ele expressa sua desilusão sobre o cenário político brasileiro: “é uma palhaçada (...). Causa desgaste, acaba com a autoestima do país. A corrupção é extremamente trágica para o país” (MARINHO, 2012). Por isso, o roteirista não escondeu a intenção de criar um presidente-herói, como se a salvação do Brasil – o real e o ficcional – dependesse da boa vontade de um homem excepcionalmente corajoso e bem-aventurado.

Para ressaltar a jornada heroica do protagonista, Marinho (2012) admite utilizar de conflitos nas suas facetas pública e privada, construindo uma figura política que “tem uma mãe que o enlouquece, o tio que quer levar vantagem, a filha bipolar, está em crise conjugal e separado da mulher (...). E, no meio de tudo isso, o Paulo precisa governar o país... tarefa para a qual tampouco está preparado”. Herói legitimado pela aclamação externa, Ventura precisa enfrentar infernos diários em todos os sentidos, e só consegue vencê-los porque tem uma missão: salvar o Brasil. Heroísmo e personalismo político, aqui, se inserem em uma construção intencionalmente preocupada em dar uma dimensão privada à política. Para Marinho (2012), era necessário mostrar as relações humanas presentes na vida de um político – como se fosse possível não fazê-lo -, mas pensando tal construção a partir de uma faceta *familiar*: “as pessoas gostam muito do lado privado das figuras públicas. Do tipo: ‘O que será que rola entre quatro paredes quando o presidente está com a família?’. Existe muita curiosidade”.

O roteirista também fala sobre a opção de transferir a sede do governo de Brasília para o Rio de Janeiro, definindo-a como estética e narrativa. Ao mesmo tempo em que criar um palácio presidencial carioca seria um antídoto ao mau-gosto dos interiores dos prédios públicos brasilienses, a opção, segundo Marinho (2012) daria mais autonomia ao enredo político da minissérie: “eu queria um pouco mais de pompa, um palácio com cara de palácio. Por outro lado, trazer para o Rio ajudou a descolar a ficção da realidade”.

A abordagem das noções de público e privado em *O Brado Retumbante* também é discutida pelos autores em entrevistas disponíveis na sessão de extras do DVD da minissérie. Enquanto o diretor, Gustavo Fernandez, destaca o uso de linguagem documental em uma produção que se dedica a explorar as fronteiras entre o público e o privado, Marinho fala novamente na fusão entre as duas facetas através do exemplo de

Paulo Ventura. Por meio de um presidente que não utiliza máscaras em seu desempenho como homem público, sendo sempre o mesmo em casa ou durante uma reunião ministerial, o roteirista diz que se tentou fazer uma humanização do político.

Nelson Motta, por sua vez, define Paulo Ventura como um apaixonado pela causa pública e, enquanto personagem, um símbolo do dia a dia de um homem poderoso cujas relações pessoais são marcadas pela precariedade. E é justamente a paixão pela causa pública que leva essa personagem atribulada, segundo Denise Bandeira, a entrar na política para torná-la um instrumento de progresso social.

Já Guilherme Fiuza vê em Ventura um exemplo do *homem comum* que ingressa na atividade política, e que justamente por isso, por não ser um político profissional, não foi corrompido. E em *O Brado Retumbante*, destaca Fiuza, se consagra a representação sobre política de um país com um grande potencial, com um grande futuro, mas com um virtuosismo que nunca se concretiza. A política, dessa maneira, é o símbolo de (e a culpada por) um eterno futuro que nunca se torna presente.

2.2 A política nas minisséries brasileiras: outros casos

O Brado Retumbante se insere em um contexto de pós-redemocratização: com o fim da Ditadura Militar, abriu-se espaço, ainda que de maneira pontual, para uma presença maior da discussão política nas produções televisivas, tanto nas novelas quanto nas minisséries (todas as mapeadas a seguir, exceto a última citada, foram exibidas pela Rede Globo), foco deste trabalho. Exibidas nas décadas de 1980 e 1990, duas produções de Gilberto Braga, *Anos Dourados* (1986) e *Anos Rebeldes* (1992), exemplificam a tentativa de diagnóstico da conjuntura nacional a partir de uma representação do passado.

Ismail Xavier (2003) explica que, ao recontar os meados dos anos 1950 e início dos 60, a primeira minissérie reencarna, no país do presente, que redescobria a democracia e pensava nas oportunidades que o futuro podia reservar, o espírito de um tempo de otimismo de um Brasil do passado, dos anos JK e da vitória na Copa do Mundo de 1958. Assim, mostrando as desventuras da classe média carioca do bairro da Tijuca e os conflitos do amor de Marcos e Maria de Lourdes, *Anos Dourados* funde dois momentos históricos, sendo que, aqui, “desenvolvimento econômico significa mais que uma promessa de solução para a pobreza e os conflitos sociais, ele é também uma

promessa de saúde psicológica e felicidade individual para as classes médias” (XAVIER, 2003, p. 156).

Seis anos depois, em *Anos Rebeldes*, Braga constrói a sequência para *Anos Dourados*, continuando a trama a partir de quando o enredo da outra minissérie acabava, ao mesmo tempo em que dotava a trama de um viés de desencantamento com o tempo presente, a Nova República que engatinhava tão entusiasmada em 1986: meses após a sua exibição, ocorreu o *impeachment* de Fernando Collor. Ao mostrar todas as fases do regime militar, do início dos Atos Institucionais à luta armada e os anos de exílio, *Anos Rebeldes* encarnou a imagem das ilusões perdidas.

Segundo Xavier, após retomar o caso com seu grande amor, João, recém-chegado ao país depois de quase dez anos de exílio, Maria Lúcia percebe que a vida a dois ainda se mostrava impossível e se entristece ao ver que a promessa de reconciliação nacional não encontra espaço, seja em 1979, seja em 1992, após o fim do regime militar e de alguns anos de Nova República. Como mensagem, fica a necessidade de seguir a luta contra a infelicidade na vida privada, que continua sendo o foco dramático, “mas agora a sociedade mostra suas outras redes de relações, seus problemas econômicos, sua pobreza e sua estrutura de poder, que demandam envolvimento político: a cidadania plena ainda está por ser construída no Brasil” (XAVIER, 2003, p. 159).

Nos anos 2000, além de *Amazônia – de Galvez a Chico Mendes* (Glória Perez, 2007), que contava a história da região amazônica durante o século XX através das trajetórias de figuras fictícias e reais, duas minisséries escritas por Maria Adelaide Amaral se destacaram pelas formas diversas de problematizar um olhar político sobre o passado recente nacional. Em *JK* (2006), Amaral ficcionalizou a trajetória do presidente Juscelino Kubitschek em uma minissérie de reconstituição histórica. Mas diferentemente de outros trabalhos da autora, como *A Muralha* (2000), *A Casa das Sete Mulheres* (2003) e *Um Só Coração* (2004), *JK* se dedicou a contextualizar as facetas pública e privada de um político de destaque em diversas épocas, e não a reconstituir um determinado período histórico a partir de poucos recortes espaço-temporais (FEITOSA, 2012).

Já em *Queridos Amigos* (2008), Amaral conta a história de um grupo de amigos que, em 1989, padece de uma ressaca moral similar à detectada por Maria Lúcia no fim de *Anos Rebeldes*. Separado desde o início dos anos 1980, o grupo se reúne quando um de seus integrantes, Leo, adoece e tenta refazer os laços entre seus amigos, desiludidos

naquele início já não tão esperançoso da Nova República, um pouco antes da vitória de Collor nas urnas. Os antigos militantes de esquerda se veem distantes dos ideais de juventude e os hippies deram lugar aos ambiciosos *yuppies* – o olhar político é o da desilusão de uma geração.

Nos anos 2010, depois da saga moralizadora de Paulo Ventura em *O Brado Retumbante*, em *Felizes Para Sempre?* (2015), Euclides Marinho, em uma releitura de sua série *Quem ama não mata* (1982), retoma a representação dos cenários do poder a partir de um sentimento de imoralidade dos anos pós-Lula. Paulo Ventura e sua luta contra os políticos do mal dão lugar aos conflitos de uma família afetada pela ganância e pelo mau-caratismo do filho mais velho, o empreiteiro Cláudio, símbolo de uma proximidade corrupta com os meandros de uma política nunca diretamente mostrada, e por isso mesmo novamente associada a características negativas.

Como produção nacional mais recente relacionada ao tema, destaca-se *Plano Alto*, escrita por Marcílio Moraes, dirigida por Ivan Zettel e exibida pela Rede Record entre 30 de setembro e 17 de outubro de 2014. Com enfoque nas tramas políticas equivalente ao de *O Brado Retumbante*, *Plano Alto* é centrada, contudo, nas querelas estaduais, a partir da figura do governador fluminense Guido Flores, investigado em uma CPI orquestrada por um deputado estadual que cobiça o seu posto. Flores tem ambições presidenciais, o que também liga o mandatário da República à sua desestabilização.

Política, aqui, se insere em uma noção igualmente geracional: Flores, ex-militante na luta contra a ditadura civil-militar, tem uma relação de certa distância com o filho, João Titino, deputado federal e ex-cara pintada, que por sua vez tenta se aproximar de Rico, que desde que sua esposa morreu no parto foi criado pela avó e que passa a ter ligações com o movimento *Black Bloc*, no contexto das manifestações de junho de 2013. A partir de um roteiro artificial, *Plano Alto* tenta problematizar uma noção menos maniqueísta da dinâmica política do que *O Brado Retumbante*, mas tal problematização bem-intencionada se restringe às intrigas regionais do jogo político, centrando-se na luta de Flores para salvar seu mandato e na de seus inimigos para derrubá-lo, sem pensar, na mesma proporção, na política enquanto construção nacional.

Assim, à semelhança do enfoque político-institucional de *Plano Alto* e da dramatização político-histórica de *JK*, *O Brado Retumbante* se insere em um conjunto de minisséries que, especialmente a partir dos anos 2000, se utilizaram da ficção para

representar o contexto político brasileiro por meio de uma série de percepções e interesses dos meios de comunicação sobre a relação entre a sociedade, as instituições e o país.

2.3 2012: o cenário político no Brasil de *O Brado Retumbante*

Em sua representação da atividade política, *O Brado Retumbante* manteve um diálogo com a realidade brasileira contemporânea, dialogando com situações e figuras políticas reais para criar suas tramas e personagens. Em entrevista ao portal Brasil 247, publicada em 23 de janeiro de 2012, um dos roteiristas da minissérie, Guilherme Fiuza, admite os pontos de conexão com a realidade e a importância da figura de Paulo Ventura para essa representação do contexto político brasileiro.

Através de Ventura, segundo Fiuza (2012), se criou um enredo planejado para levar um homem comum e honesto ao cargo mais alto da República e mostrar como essa trajetória mudaria o destino desse homem e do país: “de repente, temos lá uma pessoa de classe média que passa a ter a perspectiva do poder, sem ter sido um profissional da política”. A partir da referência do Brasil real do início de 2012, a minissérie retrata uma forma de “ocupação parasitária do Estado, onde os partidos e seus ministros estão lá para sugar os recursos públicos. Mas, de repente, esses ministros se deparam com um presidente que não está disposto a fazer o jogo tradicional da política”.

Quando da exibição da minissérie, o governo de Dilma Rousseff recém completara um ano, marcado principalmente pelos altos índices de aprovação, maiores que os do primeiro ano de seus dois últimos antecessores, o padrinho político, Luís Inácio Lula da Silva, e Fernando Henrique Cardoso, e pela substituição de ministros. Enquanto Lula da Silva encerrou 2003 com 42% de avaliações ótima ou boa e Cardoso teve 41% de ótimo e bom no final de 1995, Dilma recebeu a aprovação de 59% por cento dos brasileiros em 2011.

Assim, apesar de ter substituído sete ministros em apenas um ano de governo, a maioria por denúncias de corrupção, Dilma não teve seus altos índices de aprovação prejudicados, dentro do que se definiu como *faxina ministerial*, com início em junho de 2011. Naquele mês, a presidenta demitiu o ministro-chefe da Casa Civil, Antonio Palocci, envolvido em denúncias de enriquecimento ilícito, e trocou de pasta os ministros das Relações Institucionais, Luiz Sérgio, desgastado por críticas a seu

desempenho, e Ideli Salvatti, da Pesca. Nos meses seguintes, foram demitidos o ministro dos Transportes, Alfredo Nascimento, acusado de envolvimento em um esquema de cobrança de propinas, o titular da Defesa, Nelson Jobim, que fez declarações polêmicas sobre colegas de ministério, e os ministros da Agricultura (Wagner Rossi), do Turismo (Pedro Novais), do Esporte (Orlando Silva) e do Trabalho (Carlos Lupi), os quatro por acusações de envolvimento com casos de desvio de recursos públicos.

Em termos econômicos, o momento era de crise internacional, e o Brasil, seguindo o modelo neodesenvolvimentista iniciado por Lula da Silva, entrou em 2012 com baixas expectativas de crescimento. Em termos de indicadores, esse cenário resultou em decréscimo do Produto Interno Bruto (PIB) – 7,5% em 2010 contra 2,7% em 2011 -, e oscilações pontualmente positivas nos índices de desemprego – 6,7% em 2010, 5,5% em 2011 – e negativas na inflação – 5,9 % em 2010, 6,5% em 2011.

Em seu balanço sobre o cenário político-econômico de 2011, em artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo em 28 de dezembro daquele ano, o cientista político Carlos Melo antecipou o predomínio da lógica eleitoral no panorama do ano seguinte, com as disputas municipais gerando “maiores conflitos, mais gastos e concessões e uma agenda ainda menos criativa. A pancadaria entre partidos tende a se aguzar; o fogo amigo e o tiroteio inimigo se avolumarão”. Como Melo destacou, estava em jogo, em 2012, a construção de conjunturas para as eleições presidenciais de 2014, sendo assim importante inserir as representações sobre política de *O Brado Retumbante* dentro deste contexto pré-eleitoral.

As tentativas de comparação entre personagens da minissérie e figuras políticas reais apareceram ainda durante a sua exibição, atentando para pontos como as semelhanças físicas entre Paulo Ventura e o senador Aécio Neves, à época provável candidato às eleições presidenciais de 2014, e a possível alusão ao então virtual pré-candidato a prefeito de São Paulo e ministro da Educação Fernando Haddad, através de um escândalo envolvendo a venda de livros didáticos denunciado pela primeira-dama, no quarto capítulo da minissérie.

Sobre a semelhança entre Ventura e o senador do PSDB, na mesma entrevista concedida ao portal Brasil 247, Fiuza afirma que ela é apenas física, pois Ventura é um homem comum que entra para a política de forma quase acidental, enquanto Neves é

um político profissional. Para o roteirista (2012), as comparações entre os Brasis real e ficcional são naturais:

Como se trata do maior grupo de comunicação do País, as pessoas querem saber qual é a mensagem subliminar. Mas não há nenhuma. Por parte da Globo, não houve nenhum veto e nenhuma sugestão, a não ser o pedido para que os personagens não tivessem nomes parecidos com os de pessoas reais.

O discurso de neutralidade de Fiuza sobre a posição da emissora e dos próprios autores da minissérie na escolha dos caminhos para a sua representação sobre a política e os políticos pode parecer plausível ao roteirista. Como os capítulos seguintes irão mostrar, contudo, a articulação constante entre *O Brado Retumbante* e os seus contextos político, social e televisivo não resultam em neutralidade, e sim em construções complexas sobre a política enquanto atividade institucional e construção coletiva de um país e de um povo.

3. POLÍTICA, REPRESENTAÇÕES E CONTEXTO NACIONAL

Tendo em mente a importância de problematizar as evoluções e aplicações das noções de público e privado e as especificidades do contexto político brasileiro para a análise da representação sobre a política e os políticos em *O Brado Retumbante*, este capítulo se estrutura em duas partes. Na primeira, as noções de público e privado são compreendidas através do aporte teórico das representações, da discussão sobre a constituição de uma esfera pública brasileira e das mudanças de aplicação das noções de público e privado ao longo dos tempos. A segunda pensa o contexto político nacional por meio do campo da cultura política, da discussão sobre a constituição de um pensamento político brasileiro e da relação deste contexto com a noção de dramatização social.

3.1 O público e o privado

É possível relacionar a ligação entre espaço público, suas representações nos meios de comunicação e o comportamento dos indivíduos feita por Sandra Jovcelovitch (2000) através do caso brasileiro com a percepção do contexto político por parte dos cidadãos. Tal caso, para Jovcelovitch, é marcado por uma distância entre direitos constitucionais e vida cotidiana, exigindo, a fim de se problematizar o pensamento, a prática e a distribuição da cidadania brasileira, um estudo das construções e das representações sociais sobre a vida pública do país, que serão aqui também contextualizadas enquanto instrumento teórico de compreensão das relações político-sociais.

O cenário desse exercício de cidadania seria um país no qual estão presentes tanto analfabetismo, fome, miséria e instabilidade econômica quanto atividade industrial complexa e diversidade natural, além de altos níveis de concentração de terras e renda. Dessa forma, para a autora, está em curso um processo de desencantamento com a esfera pública, cujos sintomas são, especialmente, a criminalidade, a ausência de confiança mútua na construção de projetos que levem em conta o espaço público enquanto um espaço do outro e o descrédito da atividade política. Um discurso que comporta tudo e não significa nada marca uma sociedade na qual a

corrupção e a impunidade são velhas questões, e sua naturalização na vida cotidiana é um sintoma do poder que elas detêm como padrões de comportamento social. A lacuna entre a retórica pública e privada é enorme e a distância entre a palavra e o ato atravessa grande parte das relações sociais (JOVCELOVITCH, 2000, p. 26).

A autora defende a compreensão de um fator psicossocial na forma como a realidade social se organiza, o que envolve os saberes simbólicos produzidos no dia-a-dia. Para tanto, as representações sociais se mostram enquanto um instrumento fundamental, por serem elas mesmas fenômenos simbólicos produzidos na esfera pública, em locais como as ruas e os cafés, se formando “no encontro público de atores sociais, nas várias mediações da vida pública, nos espaços em que sujeitos sociais reúnem-se para falar e dar sentido ao cotidiano” (JOVCELOVITCH, 2000, p. 40).

Contendo em si, ao mesmo tempo, mudança e tradição, o confronto entre o novo e o velho, as representações sociais expressam uma mudança constante, reinventando a realidade de formas variadas. Enquanto produtoras de imagens e visões de mundo, elas consolidam, destaca a autora (2000, p. 41), definitivamente, o ambiente do ser social, “para dar sentido, interpretar e construir o mundo em que ele se encontra. Para mais além das estruturas dadas da vida social, elas oferecem a possibilidade da novidade, da autonomia, daquilo que ainda não existe, mas poderia existir”.

Jovcelovitch destaca a importância dos estudos de nomes como Serge Moscovici (2003) para a compreensão das representações sociais e sua problematização enquanto aporte teórico. A partir de Moscovici, as representações passaram a ser pensadas na forma de uma Teoria das Representações Sociais, sendo relacionadas com a formação do conhecimento e da crença, além de serem vistas enquanto uma maneira de compreender e comunicar saberes previamente consolidados. Para isso, Moscovici (2003, p. 43) se utiliza de uma vertente da psicologia social que trata o conhecimento enquanto um construto humano desprovido de aleatoriedade, com ênfase nos métodos que problematizam o papel do conhecimento no mundo social, se transformando em um estudo das representações sociais e do próprio ser humano, “enquanto ele faz perguntas e procura respostas ou pensa e não enquanto ele processa informação, ou se comporta. Mais precisamente, enquanto seu objetivo não é comportar-se, mas compreender”.

Assim, para Moscovici, as representações se baseiam em uma noção de interdependência entre imagem e significação, igualando a primeira a qualquer ideia, o que remete à relação entre objetivação e ancoragem, cujas potencialidades de classificação e nomeação derrubam a neutralidade no universo representacional. Para o autor, ao se basear em uma tendência à generalização, que reflete uma vontade de definição dos objetos, a ancoragem está constantemente comparando e rotulando-os,

fortalecendo a sua objetivação, ou seja, o desejo de tornar um elemento concreto, reproduzindo um conceito através de uma imagem.

A partir de um estudo da representação das questões relacionadas com a sociedade e o espaço público em jornais brasileiros entre 1992 e 93, Jovcelovitch ressalta que as ruas são mostradas enquanto fontes de violência e medo, sendo estes dois tornados, eles próprios, notícias. Já o povo brasileiro é retratado enquanto violento, incontrolável ou manipulado por forças externas, sendo parado apenas pela força dos militares. Além da questão social se transformando em questão policial, se destaca a representação de um país e de seu povo em declínio moral, sendo que ao "mesmo tempo em que há um forte vínculo com o país e a necessidade de melhorar sua situação, há um processo de desvalorização do país e de seu povo" (JOVCELOVITCH, 2000, p. 101).

Dentro deste quadro social, a ditadura emerge como um fantasma ainda presente, através da manutenção de um lugar simbólico em que os militares continuam sendo vistos enquanto protetores. Nas representações de um povo brasileiro brutal e incontrolável ao qual apenas os militares seriam capazes de dominar pela força, essa horda agressiva tornada povo é responsável por sua própria repressão, destaca a autora (2000, p. 101), "já que pela sua própria natureza ele é a fonte de todos os males do país. A vida política e a situação nas ruas se unem na representação de um ser brasileiro que é essencialmente corrupto e responsável por todos os problemas da nação".

É possível relacionar a análise de Jovcelovitch sobre esfera pública e suas representações com a evolução das noções de público e privado e seu privilégio das questões individuais, dentro de um fenômeno moderno de declínio do conceito de homem público e valorização das dimensões familiares que dialoga com a representação da faceta privada dos políticos, inserindo-se em um processo histórico conectado com a relação da humanidade com as ideias de público e privado. Em seu libelo crítico contra o esvaziamento da esfera pública a partir da hipervalorização da intimidade, da privacidade e do silêncio, Richard Sennett (2014) defende que a noção de público precisa ser geograficamente situada em conjunto com o domínio privado, sendo que um age como uma espécie de *corretivo* ao outro.

Enquanto o privado é uma forma de sanar o vício público da injustiça, o público corrige a rudeza natural do âmbito privado. Por isso, os dois domínios devem ser problematizados a partir da noção de molécula: "são modos de expressão humana

concorrentes, localizados em diferentes situações sociais, e que são corretivos um do outro" (SENNETT, 2014, p. 138).

No entanto, esse balanceamento entre o público enquanto *criação* humana e o privado como *condição* humana, estruturado pela impessoalidade, começou a ruir especialmente a partir da exigência de liberdade surgida no século XVIII. Tal demanda fez com que toda a noção de público, de uma plateia com força ativa, se esvaziasse, resultando em "uma tentativa cada vez maior de se retrair de todo contato com os outros, de se proteger pelo silêncio, até mesmo de parar de sentir a fim de não mostrar sentimentos" (SENNETT, 2014, p. 376).

Gradualmente, a busca pelo controle da ordem pública se desgastou, com as pessoas se protegendo em escudos contra essa mesma ordem. Sennett aponta a família como um desses escudos, e destaca que o século XIX consolidou a exclusividade do ambiente familiar, tido então como moralmente mais elevado que o espaço público. Postas em um pedestal, as relações familiares se firmaram enquanto a ordem ideal, unindo a estabilidade e a privacidade, a segurança das *boas relações*, que estavam livres da mesquinhez e imprevisibilidade das ações travadas na esfera pública.

O fim da vida pública resultou também na recusa em tentar enxergar a confusão entre comportamento público e personalidade privada que essa implosão trouxe consigo, causando o aumento desses problemas justamente pela ausência de confronto. Com a substituição da vida pública por uma sociedade intimista, houve o crescimento do narcisismo e, ao mesmo tempo, o fim da expressão de sentimentos entre os indivíduos. Para que haja essa mobilização narcisista, destaca Sennett (2014, p. 378), e para que, dessa forma, "as pessoas se concentrem em tonalidades intangíveis do sentimento e da motivação, é preciso que se coloque em suspenso um certo sentido de ego grupal". Ou seja, o senso de grupo foi sacrificado em favor das necessidades individuais, e os valores compartilhados da personalidade coletiva se diluíram em um processo no qual uma comunidade cada vez mais restrita fazia usos destes valores.

Agora, a relação dos indivíduos com um ente público, seja o Estado, seja um desconhecido, se dá dentro de um clima de obrigação, pois o estranho é visto como uma ameaça, e o mundo externo como eminentemente desagradável. O prazer, o agradável, é depositado apenas na esfera privada, um espaço para reflexão e descoberta da autenticidade dos sentimentos particulares. Assim, o estar em privacidade, com família, amigos ou mesmo só, se consagra enquanto um fim em si mesmo. Sennett destaca que

dentro dessa busca obsessiva pelo privado tem-se a contrapartida do eu enquanto fardo, pois conhecer-se se tornou uma obrigação final, e não uma forma de interagir com e de conhecer o mundo exterior.

Estamos tão absortos em nós mesmos que não conseguimos compreender nossas próprias personalidades, pois “quanto mais privatizada é a psique, menos estimulada ela será e tanto mais nos será difícil sentir ou exprimir sentimentos” (SENNETT, 2014, p. 17). Tal percepção impacta diretamente nossa relação com a sociedade, que passa a ser vista como significativa apenas quando convertida em um sistema psíquico. Dentro dessa obsessão com pessoas, e não com projetos ou relações impessoais, os políticos são legitimados por suas imagens enquanto indivíduos, e não pelos projetos que representam e defendem. O homem público, assim, dá lugar à pessoa política, que deve ser o menos política, em um senso público e coletivo, possível.

3.2 Brasil: contexto político e dramatização social

A fim de aplicar as noções de cultura política ao contexto sociopolítico brasileiro, faz-se uso da análise de José Álvaro Moisés (2008) acerca da experiência nacional a partir do processo de redemocratização. Moisés constrói, pelo campo da cultura política, uma tipologia de atitudes (democráticas, autoritárias e ambivalentes) que pretendem refletir a relação dos indivíduos com o regime político, dando destaque ao processo ambíguo de transição do autoritarismo para a democracia.

Tal conjuntura ocasionou a elaboração de uma carta constitucional influenciada por pressões sobre temas como sistema de governo e relação entre os poderes executivo e legislativo. Assim, dois tipos de pensamento crítico ganharam força: o que enxerga a Constituição de 1988 como responsável por consolidar um sistema político com governabilidade ameaçada e baixa qualidade institucional e o que acredita na instituição de um sistema que mantém a governabilidade pela delegação de poder que o executivo recebe da maioria parlamentar, com as coalisões tendo um papel fundamental neste processo. Mesmo os autores da segunda corrente, no entanto, reconhecem as limitações de um sistema que restringe a eficácia das políticas do Congresso Nacional e estimula um espírito carreirista na atuação parlamentar.

Nesse contexto, Moisés vê a permanência de traços autoritários, em um país governado por um poder executivo movido pela usurpação de funções legislativas e pela articulação de coalisões, no qual são frequentes as violações de direitos fundamentais, especialmente das minorias, com um cenário de violência marcado pela ausência do

Estado de direito. Na análise, a exemplificação fica por conta da interpretação de acontecimentos dos governos Fernando Henrique Cardoso e Luís Inácio Lula do Sul, especialmente a partir da crítica ao último, que envolvido em um escândalo de compra de votos marcado pela interferência no legislativo e, posteriormente, pela violação dos direitos do caseiro Francenildo Costa, segundo o autor, desqualificou ainda mais a relação entre partidos políticos e diminuiu a confiança institucional.

Os traços autoritários referidos por Moisés são contextualizados em âmbito continental: na América Latina do século XX, os regimes ditatoriais duraram uma média de 10 a 30 anos. Dessa forma, o apoio à democracia não deve ser visto de forma incondicional, como ilustram as três categorias nas quais os cidadãos são divididos. Enquanto os democratas consideram a democracia o sistema melhor e preferível a qualquer outro, os autoritários não acreditam na excelência do regime democrático, chegando a chancelar governos autoritários em alguns casos, e os ambivalentes podem tanto considerar a democracia o melhor regime quanto tolerar a existência de um regime autoritário, não preferir nenhum sistema de governo ou, mesmo simpatizando mais com a democracia, não vê-la como o melhor sistema. Em âmbito continental, o Brasil aparece como um país de ambivalentes – 54%, contra a média latino-americana de 40% -, com um número significativo de pessoas tolerantes com o desrespeito governamental à lei em tempos de crise, em um quadro que confirma a permanência de traços autoritários e no qual há uma incongruência entre a visão e a prática democráticas.

Tais atitudes autoritárias e ambivalentes ganham maior espaço nos países em que a tradição democrática e a demanda por reformas institucionais ainda não se consolidaram, como o Brasil, segundo Moisés, e justificam a preferência por regimes democráticos incompletos, nos quais o parlamento e os partidos políticos se encontram em posição marginalizada. É a prevalência do chamado modelo da *democracia sem congresso nacional*: uma distância entre as dimensões normativas e o apoio à democracia, que, somada a traços autoritários e distorções no funcionamento das instituições democráticas, explicaria a preferência por soluções que desprezam mecanismos da democracia representativa, em uma incompatibilidade entre a oferta democrática e a demanda dos cidadãos.

Ao analisar o papel da cultura política no processo de democratização latino-americano, Marcello Baquero (2011) também enxerga a perda de confiança na democracia e uma distância entre Estado e sociedade, mas a partir de um olhar crítico

mais direcionado ao processo político, marcado pelo individualismo e pela transformação do cidadão em consumidor. Em um contexto de democracias eleitorais, os partidos políticos perdem legitimidade, a participação política coletiva é desestimulada e o cidadão, imerso em um contexto que favorece a disseminação de práticas clientelistas e privatistas, “se torna imediatista e preocupado somente com a sua situação individual ou familiar. Sente-se desamparado pelas instituições convencionais e formais que deveriam representá-lo na elaboração de políticas públicas” (BAQUERO, 2011, p. 16).

Tal desencanto com a democracia, um ceticismo com a política e suas instituições, é algo historicamente comum na constituição das culturas políticas latino-americanas. Segundo o autor, o que prevalece no culturalismo contemporâneo do continente, em tal contexto de resignação e hostilidade em relação à política, é um modelo híbrido, “que mistura legitimidade jurídica com falta de legitimidade social” (BAQUERO, 2011, p. 18).

Frente ao processo de desmobilização política, Baquero concorda com Moisés (2008) ao considerar o continente desprovido de bases democráticas sólidas, o que resultou na mistura entre democracia procedimental forte e aumento da pobreza e da desigualdade. Em um contexto de mal-estar social, com o fortalecimento do desamparo estatal aos cidadãos, estes, ao apoiarem a democracia ao mesmo tempo em que desconfiam de suas instituições, tornam-se, enquanto parte significativa do eleitorado, ambivalentes. Assim, no cenário político latino-americano, de forma geral, destaca-se a descredibilização dos partidos políticos e a consolidação de um Estado “incapaz de desenvolver regulações sociais para fortalecer seu próprio espaço público, não conseguindo estabelecer uma relação congruente entre os gestores públicos e a sociedade” (BAQUERO, 2011, p. 35).

Com o aumento da desconfiança, tanto política quanto interpessoal, valores ligados a formas arcaicas de mediação política, como o personalismo, se fortalecem, naturalizando-se a corrupção e, de forma geral, o desempoderamento político dos indivíduos. É o enfraquecimento de um projeto coletivo de mudança social. Em tal contexto, destaca Baquero (2011, p. 40), consolida-se uma cultura política formadora não de cidadãos, mas de massas urbanas desestimuladas a participar politicamente e propensas a “internalizar normas e valores com base na sua experiência negativa com o Estado”.

Antes ainda de se pensar em uma cultura política aplicada aos casos brasileiro e latino-americano, uma série de autores se dedicou a compreender as origens de um pensamento político nacional, especialmente a partir da primeira metade do século passado, e tal problematização se relaciona com a busca do presente trabalho por expor a formação política do país real com o qual o universo ficcional de *O Brado Retumbante* dialoga. Entre estes autores estão Sérgio Buarque de Holanda (1995) e Raymundo Faoro (2001), com dois livros considerados clássicos sobre a compreensão das especificidades políticas brasileiras: *Raízes do Brasil* e *Os Donos do Poder*². As obras de Buarque de Holanda e Faoro ilustram a ligação das discussões clássicas com as feitas contemporaneamente pelos autores citados no início deste item, especialmente no que diz respeito à busca pela problematização do contexto político nacional em toda a sua complexidade, desde a sua formação até a relação dos indivíduos com as instituições.

Em *Raízes do Brasil*, o primeiro analisou a suposta cordialidade do brasileiro e sua relação com a formação de um pensamento político e de um Estado nacionais. Sobre o chamado *homem cordial* brasileiro, Buarque de Holanda faz questão de dissociá-lo das noções de *boas maneiras*: ele é símbolo, antes de tudo, de um modelo emotivo de fuga à coerção da civilidade. Avesso ao ritualismo e à polidez, por mais que aparente o contrário, “no “homem cordial”, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo, em apoiar-se sobre si próprio em todas as circunstâncias da existência” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 147).

O autor relaciona a construção deste *homem cordial* com o processo de colonização e formação sociopolítica do Brasil: onde se tentou implantar uma cultura europeia em condições tão particulares, forjando aqui ideias, formas de convívio e instituições exteriores, se criou uma sociedade desterrada, que não consegue encontrar em si própria suas especificidades. A isso, se acrescenta a moral das senzalas de uma sociedade escravista cuja economia, administração e crenças se baseiam na adoção sinuosa inclusive da violência, sendo “negadora de virtudes sociais, contemporizadora e narcotizante de qualquer energia realmente produtiva” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 31).

Pensar em organização política, no contexto brasileiro, é inseparável da problematização de um sentido familiar: tributários da tradição patriarcal, que privilegia

² Enquanto *Raízes do Brasil* foi lançado em 1936, *Os Donos do Poder* foi publicado pela primeira vez em 1958.

os laços biológicos e afetivos, os membros das facções políticas são unidos por sentimentos e deveres, não por razões sociais e racionais, como interesses e ideias. Tal força patriarcal se consolidou na formação colonial rural, marcada pelo poder hegemônico dos proprietários rurais, que, seguindo as normas do direito romano-canônico adotadas na península ibérica, se mantinham no centro de grupos familiares que permaneciam intocáveis, acima da ação do Estado. Dessa forma, o núcleo familiar se tornou “tão poderoso e exigente, que sua sombra persegue os indivíduos mesmo fora do espírito doméstico. A entidade privada precede sempre, neles, a entidade pública” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 82).

Essa sobreposição do público pelo privado é vista pelo autor como incompatível com a formação de um Estado legítimo, marcado pelo triunfo do geral sobre o particular, e que por isso mesmo se mostra enquanto fator chave para a compreensão da formação política nacional. Como esperar que o público não seja superado pelo privado, ele parece dizer, se ao mesmo tempo em que aniquila qualquer noção de bem público, “a vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 151).

Apesar da aptidão para a vida social, o *homem cordial* é extremamente apegado a um senso doméstico de personalidade, no qual prepondera a valorização das afinidades emotivas. Com isso, o indivíduo é o grande privilegiado também no espaço público, no qual se exalta “a personalidade individual como valor próprio, superior às contingências” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 157).

Assim, a República brasileira foi tomada por esse personalismo da esfera privada, criando uma plutocracia em um Estado que, apesar de desprovido de um despotismo estranho à identidade nacional, se deseja grande, forte e solícito. Enquanto nação, somos avessos a soluções violentas e partidários da boa conduta e da civilidade, comportamentos “característicos do nosso aparelhamento político, que se empenha em desarmar todas as expressões menos harmônicas de nossa sociedade, em negar toda espontaneidade nacional” (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p. 177).

Tal tendência à civilidade, contudo, pode ser minimizada, principalmente se levarmos em conta pontos como o levantado por Jovcelovitch (2000) sobre o abandono do caráter pacífico quando se trata de controlar um povo tido como agressivo e perigoso. A civilidade é substituída pela força quando essa é justificada por um

pensamento unificador que culpa o povo pela barbárie, causando essa mesma barbárie mas dando a ela outro nome por ter um fim nobre, um fim que visa ao bem maior da nação.

Já Faoro (2001) define a formação da sociedade brasileira enquanto um fenômeno patrimonialista, marcado pela estrutura estamental em um contexto de colonização. Esse quadro social, assim como o da Metrópole portuguesa, se consolidou a partir da divisão entre altos funcionários da Coroa e um grupo, chamado de *funcional*, que, a partir da República, sempre esteve em volta do chefe de Estado.

Tal estamento governante brasileiro, no entanto, deve ser dissociado da noção de administração burocrática de Max Weber (1976): aqui, a legalidade e a racionalidade são substituídas pela noção de poder enquanto instrumento privado, de criação de privilégios, e não de uma função pública. Weber, por sua vez, influenciou a análise de Faoro sobre essa formação social, que se relaciona com uma das modalidades de poder político tradicional da classificação do autor alemão, a *estamental-patrimonial*, marcada pela apropriação do poder político para usos privados. Essa ideia de um público a serviço do privado acentuou a distância entre Estado e sociedade, sendo que a “longa caminhada dos séculos na história de Portugal e do Brasil mostra que a independência sobranceira do Estado sobre a nação não é a exceção de certos períodos, nem o estágio, o degrau para alcançar outro degrau” (FAORO, 2001, p. 836).

A ideia de poder enquanto instrumento de apropriação privada não dá espaço para uma preocupação com o bem público: tudo, inclusive os negócios, se torna privado. Floresce assim, no patrimonialismo sacramentado – as coisas são assim, e não vão mudar - uma mentalidade na qual o “súdito, a sociedade, se compreendem no âmbito de um aparelhamento a explorar, a manipular, a tosquiar nos casos extremos” (FAORO, 2001, p. 866).

A relação das noções de cultura política com a contextualização do cenário político nacional e com a formação de um pensamento político brasileiro se conecta com o estudo de Roberto DaMatta (1997) dos rituais cotidianos enquanto representações de dramatização social. A partir de exemplos como o uso da expressão “sabe com quem está falando?”, DaMatta considera que a noção de personagem pode ser incluída no contexto de uma determinada sociedade, no caso a brasileira, o que interessa à busca do presente trabalho por problematizar a representação da política e das personagens que exercem a atividade em *O Brado Retumbante*.

O autor acredita que a expressão em destaque aponta as complexidades de uma estrutura social em que a hierarquia parece estar calcada na intimidade entre os indivíduos, ao mesmo tempo em que evidencia o caráter autoritário e desigual dessa mesma estrutura. Tal sistema social consegue, simultaneamente, igualar e hierarquizar, “o que promove uma tremenda complexidade classificatória, um enorme sentimento de compensação e complementaridade, impedindo certamente a tomada de consciência social horizontal” (DAMATTA, 1997, p. 193).

O autor analisa a dramatização social a partir do contexto político, remetendo aos estudos de Buarque de Holanda (1995) e Faoro (2001) sobre a formação de um pensamento nacional brasileiro, relacionando estrutura social e relações de poder à construção dramaturgica. Por chamar atenção à esfera pessoal e às relações de um determinado indivíduo, o uso do “sabe com quem está falando?” é produto de uma sociedade marcada pelas relações pessoais como responsáveis por um sentimento de moralidade. E a popularidade do uso da expressão pode ser creditada ao seu pertencimento a um ritual de separação que legitima o triunfo das relações pessoais, se consolidando como “uma função da dimensão hierarquizadora e da patronagem que permeia nossas relações diferenciais e permite, em consequência, o estabelecimento de elos personalizados em atividades basicamente impessoais” (DAMATTA, 1997, p. 195).

O autor ressalta que a distinção entre indivíduo e pessoa mostra duas formas diversas de conceber o sistema social brasileiro: enquanto a primeira é relegada ao anonimato, a segunda, com a ativação do “sabe com quem está falando?”, se alça a uma posição de destaque, gerando uma noção hierarquizada na qual alguns ganham mais destaque do que outros. A noção de pessoa, dessa maneira, se configura enquanto “uma vertente coletiva da individualidade, uma máscara colocada em cima do indivíduo ou entidade individualizada, (linhagem, clã, família, metade, clube, associação etc.) que desse modo se transforma em ser social” (DAMATTA, 1997, p. 223).

Nesse contexto, a dialética entre indivíduo e pessoa, para o autor, contrapõe um ente livre, igual, autônomo e sem mediação com o todo a um ser preso a uma ordem social, complementar, dependente e regido pela segmentação, em um país no qual os indivíduos são a massa comandada por um pequeno grupo de pessoas, uma camada de personalidades e autoridades responsáveis por ditarem as leis que regem a ordem social. Tal dialética é carregada de complexidade, existindo “sistemas que privilegiam o

indivíduo e outros que tomam como centro a pessoa”, sendo que se tem, de um lado, a “ênfase numa lei universal (cujo sujeito é o indivíduo), sendo apresentada como igual para todos; e, de outro, temos a resposta indignada de alguém que é uma pessoa e exige a curvatura especial da lei” (DAMATTA, 1997, p. 229).

É dentro dessa estrutura social marcada por rituais de segregação e dramatizações de indivíduos transformados em pessoas que o autor identifica a ideia de uma sociedade que cria seus próprios atores, sendo que as regularidades que sustentam este drama também embasam as motivações destes, submetidos às mesmas regras e trajetórias, mas enfrentando diversas realidades. Dessa maneira, ao pensar em padrões de comportamento social que se estruturam com base em “mecanismos específicos usados e até abusados por uma dada sociedade, estamos – implícita ou explicitamente – falando dos atores que vivem em tais padrões ou estão submetidos a certas linhas de força vigentes nesta sociedade” (DAMATTA, 1997, p. 254).

Tal estrutura social produz mitos que, na perspectiva sociológica, se transformam em personagens, sendo o mito nesse sentido um mediador entre produtores e consumidores, sustentando e inserindo ambos dentro do universo ficcional de seu protagonista. Pois para que o mito se torne crível, segundo DaMatta (1997, p. 255), ele precisa ser assimilado tanto por seus receptores como por seus criadores, “que estão tão presos ao mito e às ações que ele ajuda a desencadear quanto as camadas da sociedade que decididamente acreditam nele”.

Para o autor, a estrutura hierarquizada da sociedade brasileira associa a ideia da personagem às figuras heroicas, sempre dotadas de certa carga trágica e enfrentando um percurso tortuoso à maneira da jornada do herói apontada por Campbell (1990), que será analisada no item 5.3. O modelo de herói dessa sociedade está, assim, segundo DaMatta, ligado a figuras como o Conde de Monte Cristo do romance de Dumas: personagens movidas por desejos de vingança e desmascaramento, dentro de tramas dramáticas que premiam o herói, depois de desafios mil, com riqueza e ascensão social definitivas, consagrando a transformação do indivíduo comum em superpessoa. E ainda reconquistando ou conquistando o amor de sua vida.

A forte dramatização social, assim, se reflete na busca por personagens que, mesmo sendo humildes e desafortunadas no início das tramas, já carregavam consigo uma nobreza inata que se consagra por fim enquanto heroísmo permanente. E dentro de uma sociedade desigual e controlada por uma elite preocupada apenas com a

manutenção dos próprios privilégios, os desafios são muitos até que o herói faça jus a seu nome, e quando o faz, também se consolida enquanto um reflexo positivo de um povo, pois “nosso olho está no futuro e o que vemos lá, nesse auto-espelho que são nossos ritos e mitos, é o sinal de grandeza e enriquecimento” (DAMATTA, 1997, p. 259).

Esse modelo também se liga diretamente com a construção do protagonista de *O Brado Retumbante*, como se verá durante a análise da minissérie. Enquanto presidente-herói, Ventura embarca em uma jornada heroica contra a corrupção da política institucional, na qual enfrenta sempre o mesmo grupo de políticos do mau, se consolidando como o lado do bem, como aquele que luta pelo certo, pelo quase impossível em uma sociedade injusta e corrupta.

Discutidas as noções de público e privado e esfera pública a partir da problematização do caso brasileiro, dentro da formação e das especificidades do seu contexto político, se parte para a análise das características da televisão, da relação entre a produção de ficções televisivas e o contexto social, cultural e político ao qual fazem referência e as complexidades das construções sobre política nas telenovelas e minisséries brasileiras, especialmente as produzidas pela Rede Globo.

4. AUDIOVISUAL E POLÍTICA: ESPECIFICIDADES E CONSTRUÇÕES

Dividido em dois momentos, este capítulo começa por problematizar as especificidades da televisão enquanto meio audiovisual e, a partir do exemplo das séries, como produtora de ficções que se mostram enquanto sintomas de percepções culturais, políticas e sociais do seu público (JOST, 2012). Em seguida, se analisará as telenovelas e minisséries enquanto responsáveis por construções sobre a temática política dentro do contexto brasileiro, também relacionando estas construções com o papel cultural, televisivo e político da Rede Globo.

4.1 Televisão, especificidades e sintoma

Pensando na análise das especificidades da dinâmica de funcionamento da televisão que o presente estudo demanda, se inicia por abordá-las a partir de uma ideia de mediação televisual. Tal ideia tem relação direta com a ilusão de transparência e a propriedade enunciativa do meio, segundo François Jost (2007), sendo que a primeira está ligada à capacidade da imagem de disfarçar suas estratégias de mediação.

Todas as emissões que envolvem palavras e imagens, destaca Jost, contêm dois tipos de mediações, a verbal e a visual. Na mediação verbal, que pode estar presente em uma situação em que se fala diretamente ao espectador ou em um tipo de comentário em que nenhuma imagem é vista, o narrador pode ser tanto um jornalista ou apresentador de programas como os *talk shows* quanto um narrador ficcional. Em todos os casos, são apresentadas “formalmente as mesmas configurações de mediação verbal com a imagem. No entanto, a direção tomada por cada uma dessas configurações varia consideravelmente de acordo com as suas especificidades” (JOST, 2007, p. 56, tradução nossa).

Já a mediação visual é dividida pelo autor em dois tipos de enunciações, audiovisual e performática, sendo a audiovisual a sua parte intencional, aquela em que é possível se optar por uma intensidade maior ou menor de nível de enunciação. A performática, por sua vez, está presente em elementos sonoros e imagéticos que, em muitos casos, podem escapar do controle dos operadores, como imagens borradas, câmera tremida e mau enfoque da imagem do apresentador na mudança do eixo de tomada da imagem.

Como meio audiovisual, a televisão deve ser analisada a partir de suas especificidades, o que muitas vezes acaba esbarrando em uma espécie de má fama, que

Jost (2009) define como um julgamento de valor de especialistas que consideram a TV um meio sujo, um objeto de estudo que não é sério. Tal julgamento, dotado de uma perspicácia que não vê justificativa na análise do meio, desperdiça a oportunidade de enxergá-lo enquanto um complexo objeto com linguagem própria.

Tal linguagem, para o autor, pode ter semelhanças com a cinematográfica, mas pela diversidade de gêneros que abriga e com as possibilidades de modificações de linguagens que isso acarreta, faz com que, nesse sentido, a televisão se aproxime mais de outros meios, como o rádio. E em sua singularidade de linguagem, o meio comporta uma preponderância, por vezes, do discurso sobre a imagem, o que exige uma abordagem pragmática a fim de compreender tal singularidade.

Essa abordagem se baseia na compreensão de três especificidades da linguagem televisiva, sendo a primeira composta pelas noções de direto, autenticidade e cotidianidade. Tais noções problematizam a propriedade tátil de televisão, que molda a relação entre imagem televisiva e telespectador, colocando este em contato com qualquer parte do mundo, podendo causar nele maravilhamento e narcisismo.

Além disso, o meio, à semelhança do rádio, ao dar a aparência de se direcionar a uma única pessoa, constrói uma relação de intimidade com o telespectador, moldada em uma espécie de determinismo técnico que impossibilita que ele tenha acesso a um plano de conjunto efetivo. Tal retórica de intimidade é utilizada especialmente em momentos como as transmissões ao vivo, que podem “dramatizar tanto o enterro de um chefe de Estado (por exemplo, os funerais de Mitterand, que alternaram as cerimônias de Notre-Dame de Paris e de Jarnac) quanto o Tour de France” (JOST, 2009, p. 29, tradução nossa).

O autor divide os programas televisivos dentro de um universo composto por três mundos: o real, o ficcional e o lúdico. O primeiro está ligado a uma tendência dos indivíduos de pensar nas imagens como correspondentes ao mundo real, o que no caso da televisão significa a predisposição do telespectador de determinar se as imagens na tela correspondem ao seu mundo.

Já o ficcional se relaciona com uma espécie de promessa feita pelo emissor ao telespectador, dentro da qual, dentro de um universo ficcional muitas vezes baseado na verossimilhança e nas menções à realidade, se faz uma *suspensão da incredulidade*. O mundo lúdico, por fim, ocupa um posto intermediário em relação ao real e ao ficcional, exigindo daqueles que dele participam a compreensão da estrutura e da coerência

próprios deste mundo e fazendo constantemente referência a ele mesmo. Ludicidade, dessa forma, é sinônimo de reflexividade.

Tendo em mente o foco deste trabalho nas representações de um produto televisivo ficcional, se destacam algumas considerações de Jost sobre as especificidades da ficção televisiva. Para ele, é importante levar em conta a importância da verossimilhança, da coerência e da acessibilidade também através da referência ao mundo real dentro de um enfoque atual. Tal acessibilidade se relaciona a um efeito de familiaridade, muito presente na estruturação da ficção televisiva através da seriação, dos quais são exemplos as minisséries, as telenovelas e os programas de exibição única, os unitários. Com esse efeito, pretendendo “reforçar entre os espectadores o sentimento de reencontrar membros da família, o retorno ao Mesmo é produzido em intervalos regulares e sempre no mesmo dia da semana” (JOST, 2009, p. 90 e 91, tradução nossa).

Pensar em televisão, para o autor, também significa pensar nos seus canais, com tal problematização podendo ser dividida em três eixos: o canal como marca, como responsável pela programação e como pessoa. A noção de marca, neste caso, está ligada à perda de espaço da televisão como instituição para o privilégio dos canais enquanto marcas com identidade, discurso e soberania próprios.

E é dentro desta marca que os programas de uma emissora estão inseridos, sendo ela não apenas uma intermediária entre sua programação e o telespectador, mas sim um ator social e cultural com um determinado poder de interferência. Além de se consolidar enquanto responsável por uma certa linha editorial, o canal televisivo também pode utilizar diversos meios de comunicação para construir uma identidade própria, criando “uma imagem de si mesmo como pessoa e enquanto parceiro do telespectador” (JOST, 2009, p. 33, tradução nossa).

Os dois últimos eixos da problematização de Jost dos canais televisivos são responsáveis pela formação de um ponto de vista, pela construção de um enunciador, destaca Virginie Spies (2004). Para Spies, este enunciador está presente em diversos momentos, seja na análise da comunicação publicitária ou dos programas televisivos e da postura dos seus apresentadores. Dessa forma, as diversas instâncias de enunciação televisual contribuem para a formação enunciativa, com destaque para o papel do próprio canal, dividido pela autora em duas instâncias: a programação como intenção e o canal como personalidade audiovisual. Assim, enquanto a primeira é responsável por

destacar a responsabilidade da emissora por sua programação, a segunda é formada pela sua identidade visual, pela autopromoção e pela publicidade externa.

Posteriormente, ao analisar as séries estadunidenses e sua importância na constituição das práticas culturais, Jost (2012) identifica suas relações com os telespectadores, percebendo-as como o sinal de um conjunto de anseios e visões políticas, sociais e culturais dos indivíduos. Para o autor, é essencial ver as séries norte-americanas como um reflexo da vontade de saber do público. Apesar de dedicada às produções norte-americanas, a análise de Jost e sua preocupação com relacionar as séries com uma ideia sintomática, de enxergá-las como um reflexo das percepções e anseios de uma sociedade, interessa para o presente trabalho por oferecer uma oportunidade de problematizar o diálogo entre o universo ficcional e a realidade. Assim, a noção de séries enquanto sintoma pode auxiliar a análise das construções sobre a política e os políticos de *O Brado Retumbante* dentro do contexto sociopolítico e cultural brasileiro.

Dentro da impressão de verossimilhança veiculada pelo realismo, das séries se espera a sedução através da identificação de um regime discursivo habitual ao espectador, ao mesmo tempo em que, por meio dessa impressão de verossimilhança, também é permitido a elas tornar acessível um universo desconhecido. O chamado aporte cognitivo de uma série vai além da literatura e das grandes figuras históricas, se estendendo aos saberes enciclopédico (científico), profissional e comportamental. Assim, é nas séries que se exprime com precisão uma sede de saber do público, uma forma de representação que segue a tradição realista de substituir a exatidão pela impressão de ser proferida por um narrador com profundo conhecimento do tema, e que transmite esse saber da forma mais transparente possível. Legitimando tal construção, as séries conseguem seduzir o espectador não por mostrar uma cópia fiel do mundo real, mas sim por fazê-lo identificar, com aceitação bem-sucedida, um discurso que lhe é familiar.

Ao longo dos tempos, as séries americanas, para Jost, foram tornando mais complexas as formas de apreensão do real, buscando explorá-las de modo mais sofisticado. Com isso, as séries se firmaram enquanto um campo de aprendizagem que, fugindo do didatismo, consegue abordar diversos conhecimentos de forma mais extensa e, pelo vínculo com uma representação realista calcada na familiaridade com o espectador, mais efetiva.

Segundo Jost, que divide as séries em três conjuntos a partir da articulação dos papéis privado, profissional e social³, elas foram sendo ocupadas cada vez mais pelas temáticas envolvendo a vida privada e a intimidade, o que se relaciona com a sensação de perda de uma experiência coletiva concreta. Ao darem mais espaço para o âmbito privado, estas produções costumam enfatizar um aspecto “sentimental ou sexual e sua parte emergente: o visível. Cenas de amor físico, até então ausentes das séries, começam naturalmente a se intercalar com cenas da vida profissional" (JOST, 2012, p. 49).

Para o autor, o grande sintoma expresso pelas séries norte-americanas é o da busca pela transparência, ou a aceitação de que ela foi definitivamente perdida. Tal busca se traduz em produtos ficcionais empenhados em descobrir o segredo que esconde a verdade, revelar aquilo que as personagens, especialmente os protagonistas, tanto se empenham em ocultar. Dessa forma, com um sucesso garantido menos por uma reflexão realista sobre o mundo do que por uma interpretação simbólica desta realidade, as séries norte-americanas, ao revelarem "as mentiras, oferecendo o espetáculo de uma verdade com face humana, descoberta pelo estabelecimento dessa relação entre duas subjetividades, (...) trazem uma consolação para a perda definitiva da transparência" (JOST, 2014, p. 69). E é isso que se percebe, a partir de uma série de especificidades que serão analisadas a seguir, em muitas produções exibidas pela Rede Globo.

4.2 Teledramaturgia e política: Rede Globo, desqualificação e identidade nacional

Para Maria Lourdes Motter (2000), enquanto gênero televisivo ficcional, a telenovela brasileira se consolidou por sua capacidade de construir produtos de alta qualidade técnica, por se estruturar através de tramas melodramáticas e por uma forma de representação do cotidiano que se pauta pelo compromisso social. Ao refletir e retratar o momento social e político enquanto ficção que se apodera do cotidiano, a telenovela nacional pode ser considerada, segundo Motter (2000, p. 76), “como uma forma de memória que representa, no curso do tempo, o processo de transformação da sociedade brasileira”.

³Segundo Jost, as séries se diferenciam entre: aquelas centradas na vida privada (a vida profissional é aqui um cenário, e a vida social um prolongamento da vida privada. Exemplos: *Sex and the city*, *Ugly Betty*); as centradas na vida profissional (agora, a noção de cenário fica por conta da vida privada, na qual o protagonista está empenhado na resolução de conflitos gerados pelo trabalho. São exemplos as séries hospitalares ou as centradas no cotidiano de escritórios de advocacia); 3: aquelas centradas na sociedade (foco no funcionamento social, através de questões políticas, como em *Prison Break*, ou de sobrevivência, como em *24 Horas*).

E a telenovela registra tal mudança a partir de suas especificidades de produto audiovisual ficcional voltado para um público amplo e com capacidade de síntese de aspectos sociais, culturais e políticos da realidade que representa. Enquanto texto, à semelhança de outras obras ficcionais e factuais, ela “organiza os acontecimentos e encerra um modo de inteligibilidade, constitui um recorte e se impõe um limite” (MOTTER, 2000, p. 79).

Ao se fixar no presente, nos seus modos de vida e de convivência com as mudanças de uma sociedade em transformação, a telenovela tem a capacidade de representar as práticas sociais a partir de suas diversidades, refletindo tais práticas a partir da construção dos conflitos privados das personagens. Dentro deste contexto de especificidades, é possível considerar a telenovela, destaca Motter (2000, p. 80), “como um centro de recuperação, reconstrução, produção, atualização, irradiação e manutenção da memória”.

Na mesma linha de análise das especificidades da telenovela brasileira enquanto gênero ficcional que promove representações sobre o cotidiano e sobre um país, refletindo suas mudanças sociais e culturais, Maria Immacolata Vassalo de Lopes (2003) relaciona a formação e consolidação do gênero com o processo de formação de um espaço público no qual o controle dos repertórios deixou de ser exclusivo dos ocupantes de postos de comando social, como políticos e intelectuais. Tal processo se mostrou duplamente contraditório, para Lopes (2003, p. 18 e 19), por ser simbolizado pela telenovela, enquanto produto lucrativo criado pelo setor privado, “e sob a égide da vida privada, uma vez que a narrativa televisiva já foi definida como uma narrativa por excelência sobre a família”.

Enquanto gênero ficcional que reflete as mudanças históricas e sociais de sua época, a telenovela também passou por transformações significativas ao longo do tempo. Segundo a autora (2003, p. 18 e 19), enquanto as décadas de 1970 e 80 foram marcadas por produções que representavam um contexto social de modernização centrado principalmente nos dramas privados das famílias de classe média de São Paulo e Rio de Janeiro, os anos 1990, em função de suas mudanças televisivas – difusão da TV a cabo, maior concorrência entre as emissoras – e políticas – redemocratização, globalização – abriram espaço “para novas representações que questionam as representações modernizantes anteriores”.

Através dessa capacidade de modificar-se e continuar representando um contexto político e social que passava por constantes mutações, a telenovela se consolidou enquanto veículo de expressão da opinião pública sobre comportamentos públicos e privados dentro de suas inserções na sociedade brasileira. Ao construir o que define enquanto *fórum de debates sobre o país*, Lopes (2003, p. 28) destaca que a telenovela fez com que a lógica das relações sociais prevalecesse sobre os problemas sociais, sendo que “a fusão dos domínios público e privado realizada pelas novelas lhes permite sintetizar problemáticas amplas em figuras e tramas pontuais e, ao mesmo tempo, sugerir que dramas pessoais e pontuais podem vir a ter significado amplo”.

Em seu estudo sobre três telenovelas exibidas pela Rede Globo no contexto das eleições presidenciais de 1989 - *Vale Tudo*⁴, *O Salvador da Pátria*⁵ e *Que Rei Sou Eu?*⁶ -, Maria Helena Weber (1990) utiliza a análise das telenovelas também enquanto instrumento de representação do contexto político e social brasileiro. Diferentemente de Motter e Lopes, contudo, Weber identifica a relação entre o discurso midiático e o cenário de autoritarismo, personalismo e distância entre Estado e sociedade que destacam Moisés (2008) e Baquero (2011) no capítulo anterior, e com isso problematizando a noção de desqualificação da política dentro do papel político dos meios de comunicação. Naquele início de Nova República, mostrava-se ainda mais latente a convivência entre democracia e autoritarismo, bem como o papel da Globo neste processo.

A preocupação com a análise dos discursos sobre política contidos em telenovelas exibidas pela maior emissora do país durante as primeiras eleições diretas para presidente após quase três décadas é uma forma de problematizar a representação da política e dos políticos na ficção televisiva nacional, transpondo as considerações de Weber para o objeto de análise do presente trabalho. Através desse olhar para um passado recente do mesmo canal de televisão que produziu, pouco mais de 20 anos depois, *O Brado Retumbante*, pode-se enriquecer a discussão sobre o diálogo entre o Brasil ficcional e o Brasil real.

Em termos de reverberação social, a importância das telenovelas da Globo e, por consequência, da própria emissora enquanto grande força televisiva do país, pode ser compreendida também pelos seus índices de audiência. Das 10 telenovelas com maior

⁴ De Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères, exibida entre maio de 1988 e janeiro de 1989.

⁵ De Lauro César Muniz, exibida entre janeiro e agosto de 1989.

⁶ De Cassiano Gabus Mendes, exibida entre fevereiro e setembro de 1989.

Ibope, todas são globais, a primeira da lista sendo *Roque Santeiro* (1985), com 67 pontos. Duas das telenovelas analisadas por Weber também estão no *ranking*: enquanto *O Salvador da Pátria* teve 62 pontos na média geral de audiência, *Vale Tudo* teve 56⁷.

Segundo a autora, o estudo das três telenovelas permite enxergar a tentativa da Rede Globo de desqualificar a discussão política e a participação dos indivíduos no processo de redemocratização do país. Os meios de comunicação são vistos aqui como operadores de uma visão que dissocia o espectador da função de cidadão, e “a votação aparece como brinde ou castigo, maniqueísmo dos mídias (...): o candidato dissociado do partido e os partidos de ideologia” (WEBER, 1990, p. 69).

Tal poder foi adquirido em função do espaço social, cultural e político ocupado pelos meios de comunicação; no caso brasileiro, sua capacidade de relativização do real também se transformou em esvaziamento da importância da participação política, cuja potencialidade foi transferida para outros espaços, mais amenos. A esse papel a autora (1990, p. 74 e 75) chama de *introdução pedagógica*, manifestação de um poder midiático que é maior no caso da Rede Globo, cuja

força mercadológica e política, construída a partir do regime militar – 1960/1970 – seria reativada, como contribuição ao exercício do voto correto, como para demarcar, novamente, o território da força da comunicação *Globo* e para que não houvesse dúvidas sobre quem exerce com maior eficácia o poder de influir em resultados.

Assim, se abre espaço para a generalização e a consolidação do senso comum: as particularidades individuais e coletivas não têm espaço, e a “política, porque atua na esfera dos conceitos, da verdade, da alteração da vida dos cidadãos e da sua individualidade, está, portanto, marcada pelo seu próprio simulacro” (WEBER, 1990, p. 71). Em tal contexto, as novelas ganham papel importante na constituição de uma chamada *pedagogia de despolitização*, ao fortalecerem um imaginário de desinformação, mostrando os políticos como incompetentes e a política como um jogo escuso no qual é vedada a participação do telespectador.

Na elegância e no cinismo de *Vale Tudo*, os pobres enriquecem pelo trabalho ou pela herança e os ricos trabalham muito ou trapaceiam bastante, com o descrédito de um país desprovido de um *jeito* e repleto de *jeitinhos*. Já na ingenuidade e na força do amor de *O Salvador da Pátria*, a honestidade brejeira de Sassá Mutema conseguiu fazê-lo

⁷ Disponível em: <https://lista10.org/diversos/as-10-novelas-de-maior-audiencia-do-brasil/>. Acesso em janeiro de 2017.

chegar ao poder. Em ambas, a política como construto social e coletivo passa longe de ser problematizada. Tanto a vilania oportunista e preconceituosa dos antagonistas da primeira quanto a maldade endêmica da segunda, que iguala mafiosos e políticos profissionais, esvaziam a discussão sobre mobilização social em torno de interesses comuns e formação de um homem público. Dessa maneira, “irrelevante para um político seria conhecer política, ideologia ou mesmo pertencer a um partido. Bastam as boas intenções” (WEBER, 1990, p. 80), uma noção que também será reforçada na trama de *O Brado Retumbante* e em sua construção de Paulo Ventura enquanto presidente-herói.

Já a última novela analisada pela autora, *Que Rei Sou Eu?*, é repleta de metáforas facilmente identificáveis como referências a um país no qual a política é vista com escárnio. Aqui, a crítica e a descredibilização do país real têm como trampolim um reino fictício no qual a eleição é desimportante, a justiça tem como símbolo maior uma guilhotina que sempre falha, o destino financeiro da nação é ditado por meia dúzia de conselheiros reais e a mudança de moedas é constante – sendo uma delas batizada de *caduco*. Na sátira esrachada de *Que Rei Sou Eu?* e seu triunfo do monarca jovem, belo, honesto e salvador do povo, a quem promete um novo país, está mais evidente a tentativa da Rede Globo, ao apoiar a candidatura presidencial de Fernando Collor de Mello, de “(des)informar sobre a política: fortalecendo a incompetência dos políticos; os esquizofrênicos e obscuros jogos do poder, as máscaras e benefícios governamentais e, especialmente, que tudo acontece sem a participação do telespectador” (WEBER, 1990, p. 75).

Como conceito, a despolitização ganha força justamente na relação entre um poder midiático de disseminação de informações e representações de um país com instituições frágeis e que não conseguem suprir as demandas dos cidadãos, fortalecendo uma representação que promova a desqualificação da atividade política e daqueles que a exercem. É a partir dessa distância entre Estado e sociedade que os meios de comunicação ganham espaço para veicularem discursos que acentuam tal distância e creditarem-na à natureza corrupta da atividade política, “porque os mídias vem desempenhando o papel que os governos retiram, sorrateira e perversamente, das instituições políticas, sociais e educacionais” (WEBER, 1990, p. 83). Com isso, fortalece-se um esforço do esvaziamento da discussão e do estímulo à participação política, ao mesmo tempo em que as representações sobre o tema potencializam a ideia

personalista de que apenas um herói, uma figura boa e destemida, sem os vícios da atividade política, pode se consagrar enquanto um líder legítimo e capaz de enfrentar os problemas.

Posteriormente, junto com Maria Carmem Jacob de Souza, Weber (2009) volta a se dedicar ao estudo das construções sobre política nas telenovelas, substituindo o recorte triplo do artigo de 1990 por um mapeamento do tratamento do tema em produções exibidas desde a década de 1970. Weber e Souza (2009, p. 43) destacam a importância de se considerar a complexidade da progressão dramática da telenovela, na qual o acordo “está no próprio desenrolar e a imaginação pretende ser saciada aos poucos, fragmentariamente, a partir de uma história que combina interesses mútuos – dos contadores de estórias, dos telespectadores e de tantos outros”.

As autoras se baseiam em cinco premissas para analisar as dramatizações sobre a política nas telenovelas, partindo da ideia da política enquanto conceito vital para qualquer conhecimento e norte do Estado e das instâncias representativas e legais da sociedade. A partir da premissa inicial, Weber e Souza (2009, p. 144) chegam à noção de política tratada como obsoleta pelas telenovelas, ao pensá-la como “longínqua – como se fosse possível – das necessidades, vivências, direitos, dos indivíduos, grupos e sociedades”.

Como terceira e quarta premissas, se impõem a função pedagógica da telenovela, exercida dentro da complexidade de um texto ficcional fragmentado e que se refere às vicissitudes do cotidiano e a uma representação midiática instalada em um determinado contexto histórico, e a inserção de temas políticos nas tramas em função de suas relevâncias sociais, mas sem afetar a importâncias das narrativas amorosas. Como último paradigma analítico, as autoras ressaltam a autonomia dos criadores das telenovelas, que tratam das questões políticas nas produções a partir dos seus próprios pontos de vista.

Assim, a política tem que dividir espaço com as temáticas relacionadas à proposta central das tramas – a busca tortuosa pela felicidade possível em situações dadas. Como definição primeira de seus objetos de estudo, Weber e Souza (2009, p. 145) enxergam-nas enquanto

narrativas seriadas de caráter popular onde predominam programas de efeitos emocionais associados a significados, mensagens que podem ser de ordem moral, religiosa, ideológica e política, contanto, que evitem ferir com vigor as convenções narrativas e simbólicas.

Tal ênfase dramática nas questões afetivas e familiares não permite tratar a política enquanto tema de destaque, dentro de uma construção dramatúrgica na qual se mesclam situações baseadas na realidade e acrescidas de dimensões pedagógicas e comportamentais que podem ser apenas permeadas por temas políticos. E mesmo quando a política parece ser o centro, se tem como início e fim a questão amorosa, sendo que os conflitos podem ser

provocados pelos governos, pela corrupção, pela falta de decisões e políticas que provocam insegurança, desespero, miséria e fome. Explora-se nessa reflexão, a intuição de que nas telenovelas esses problemas são de ordem individual vivenciados pelas personagens num mundo ficcional com capacidade de colocar os problemas do Estado e da política, num segundo plano (WEBER e SOUZA, 2009, p. 147 e 148).

Discutidas as especificidades da representação da temática política nas telenovelas, se passa a analisar como se dá tal representação nas minisséries, tendo novamente como foco as produções da Rede Globo. Assim, levando em conta a construção de sentidos que as ficções televisivas podem produzir, ao representarem as mudanças políticas, históricas e sociais de um país, é possível considerar que as minisséries exibidas pela emissora investem na criação de um modelo de História, através de estratégias discursivas de construção de memórias de uma história nacional, segundo Monica Kornis (2000). A autora destaca que, especialmente a partir da década de 1980, através de minisséries que representavam diferentes períodos da história brasileira, a emissora investiu em uma identidade de construtora de sentidos históricos nacionais, principalmente em relação ao passado recente.

Se apropriando da função de contadora de uma história brasileira, a Globo rapidamente realizou uma troca de papéis, substituindo sua função de auxiliar no projeto de integração nacional da ditadura civil-militar pela de construtora de uma memória sobre este mesmo período. Considerando a importância deste processo para a criação de uma noção de pertencimento nacional, Kornis (2011, p. 178) destaca a necessidade de pensá-lo especialmente a partir dos modelos realista e melodramático, pois o enfoque “moral e pedagógico da história na ficção e a definição dos personagens ficcionais e reais a partir dessa concepção modelam de uma determinada maneira o passado histórico e, dessa forma, `revelam´ ao público uma história nacional”.

Para Kornis, a reconstrução histórica das minisséries dessa emissora tende a privilegiar uma perspectiva geracional, evocando, como no caso de duas minisséries de Gilberto Braga, *Anos Dourados* (1986) e *Anos Rebeldes* (1992), um retorno ao passado recente através de aspectos comportamentais e políticos. A ênfase em conflitos pessoais e familiares, com o contexto político servindo como organizador narrativo, é a tônica de *Anos Dourados*, que tem como eixo a transição de uma sociedade mais conservadora para uma mais aberta e democrática.

Com o privilégio deste eixo de transição, a minissérie faz a ponte alegórica entre o tempo da minissérie – o otimismo dos anos JK – e o tempo de sua exibição, em que um recente fim de 21 anos de ditadura militar era substituído por uma democrática e esperançosa Nova República. Dessa forma, Kornis (2011, p. 181) afirma que a organização da trama fica por conta da questão comportamental, apesar de os fatores políticos atuarem "também enquanto definição do repertório dos personagens adultos, marcando o posicionamento deles diante da dicotomia colocada pela oposição entre valores autênticos e hipócritas".

Já em *Anos Rebeldes*, o amor impossível de João Alfredo e Maria Lúcia durante a ditadura militar ganha centralidade em uma trama que opõe o idealismo e a busca pela justiça social do primeiro ao individualismo e preocupações familiares da segunda. Com uma estratégia realista de verossimilhança, a minissérie faz com que, a partir da polaridade do relacionamento amoroso, a história nacional e a ficção sejam "mutuamente construídas por intermédio de uma articulação fundada nas tensões entre um conjunto de jovens da geração dos anos 1960, cada qual com um repertório bastante definido do ponto de vista político e comportamental" (KORNIS, 2011, p. 184).

Assim, os conflitos dramáticos enfrentados pelas personagens principais e secundárias enquadram algumas tendências da luta política contra o regime autoritário civil-militar, oferecendo, no lugar de resoluções, um grande conflito: a impossibilidade de conciliação entre engajamento político e individualismo, materializado no amor impossível de João Alfredo e Maria Lúcia. O afastamento entre o grupo de amigos de João também é progressivo: enquanto ele adere à radicalização política, Galeno vira hippie e começa a escrever roteiros para a televisão e Edgar, um dos seus melhores amigos, simboliza a apatia da classe média frente ao aumento da repressão do regime, além de também disputar com ele o amor de Maria Lúcia.

Kornis destaca o sucesso das duas minisséries de Braga na composição de um painel geracional complexo, dentro de um retrato de época que ganhou ares de alegoria. No caso de *Anos Rebeldes*, isso se dá em função de sua exibição durante a mobilização que antecedeu o processo de impeachment de Fernando Collor, sendo que o

estabelecimento de uma correspondência entre esses fatos foi amplificado pela mídia impressa não só enquanto um revival dos anos 1960 nos cadernos de cultura e moda mas também na referência a contextos de forte presença jovem no âmbito da política, mesmo que no primeiro caso a luta tivesse como foco a transformação social e, no segundo momento, se constituísse no âmbito de uma discussão sobre a ética na política (KORNIS, 2011, p. 186).

O discurso alegórico em minisséries também pode substituir o melodrama e o conflito geracional pelo realismo e pela tragédia, como no caso de *Agosto* (1993). Adaptada por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil a partir do romance homônimo de Rubem Fonseca, a minissérie aproxima um acontecimento trágico de meados dos anos 1950 com a crise dos 1980 e 90, que "seria entendida não só no campo da política, mas sobretudo numa esfera social mais ampla relacionada a uma crise moral, de valores e de comportamento, evidenciada pelo caráter pessimista da narrativa ficcional" (KORNIS, 1996, p. 6).

A narrativa da minissérie mescla realidade e ficção: ao mesmo tempo em que são mostradas as investigações sobre o assassinato de um empresário no Rio de Janeiro, os vinte e quatro primeiros dias de agosto de 1954 são recontados a partir do quadro político brasileiro, dentro de uma crise culminada no suicídio do presidente Getúlio Vargas. Ao investir na alegoria menos de um ano após o impeachment de Collor e em um tempo em que o sentimento de desesperança com a Nova República era forte, *Agosto* opta por privilegiar "a organização do campo histórico em uma trama ficcional, e da forma pela qual, ao representar o presente através do passado, a ficção seriada estabelece um ponto de vista sobre a história do país" (KORNIS, 2011, p. 6).

Inseridas em uma tradição complexa na qual se misturam questões sociais, técnicas e econômicas, as minisséries devem ser analisadas de forma a contemplar todos esses pontos, sem que se privilegie apenas um, defendem Maria Cristina Munglioli e Cristian Pelegrini (2013). Para Munglioli e Pelegrini (2013, p. 24), tais fatores tiveram grande impacto no discurso televisivo desde o final da década de 1970, modificando a produção de ficção tanto nos Estados Unidos, ainda hoje referência no gênero, quanto em países influenciados pelos padrões da indústria televisiva norte-americana, dentro de

um conjunto de transformações que "constroem práticas, conceitos, códigos na forma de retroalimentação em que as questões simbólicas não se desvinculam das práticas sociais e condições de produção".

Assim, a evolução de tal processo teve no final da década de 1980 e início dos anos 1990 um de seus períodos áureos, com a passagem de narrativas caracterizadas pelo melodrama e uso de modelos fixos (mesmos conflitos, personagens com pouca evolução ao longo das temporadas) para uma evolução de linguagem que resultou em narrativas complexas, com personagens constantemente em conflito e o uso aprofundado dos tempos presente e passado no universo diegético. Tal complexificação, na qual se incluem títulos como *Seinfeld*, *West Wing* e *Lost*, apesar de não ser garantia de audiência e qualidade, possibilitou uma série de mudanças estéticas e criativas que ressignificaram os modos de fazer ficção seriada televisiva.

Os autores relacionam essas transformações com o espaço adquirido pela televisão como meio narrativo e o surgimento de novos programas televisivos, como os *reality shows*, que passaram a disputar, com as minisséries, audiência e lugar de fala como produtores de conteúdos. Dentro dessas narrativas complexas, cujos arcos narrativos longos permitem a criação de tramas densas, ganham espaço personagens que têm "memória e se ressentem de fatos ocorridos no passado ao mesmo tempo em que temem pelo seu futuro diante de uma determinada situação dramática que se relacione ao que viveram" (MUNGIOLI E PELEGRINI, 2013, p. 31).

Dessa forma, os conflitos se tornam mais complexos e longos, com desfechos por vezes surpreendentes e com diversas possibilidades dramáticas, e soluções de linguagem como ironia e paródia ajudariam a caracterizar a personagem e seu modo de ver e de se relacionar com o mundo. Cada vez mais densas e verossímeis, as personagens se aproximam da audiência e de seus cotidianos, criando uma maior identificação entre público e trama.

Em sua análise da produção de sentido nas minisséries nacionais, Mungioli (2009) pensa a teledramaturgia como um espaço de memória, construção de significados e forma de constituição de uma determinada identidade brasileira, criando sentidos nacionais. Portanto, para a autora (2009, p. 2), as minisséries são responsáveis pela criação de um discurso carregado de complexidade, em que "ocorre a luta pela hegemonia e no qual é possível observar a linguagem não apenas como forma de comunicação, mas como elemento (en)formador da consciência e dos discursos".

Desde *Lampião e Maria Bonita* (Aguinaldo Silva e Doc Comparato, 1982), a primeira do gênero na televisão nacional, as minisséries brasileiras compõem um painel em que se mesclam temáticas urbanas e regionais dedicadas a retratar a complexidade do país enquanto povo e nação. Seja pela ênfase em amores impossíveis e destinos trágicos ou pela reescrita de momentos importantes da história nacional, destaca Mungioli (2009, p. 2), as minisséries investem em construções sobre povo e nação através de narrativas estruturadas "em dois eixos considerados típicos da produção ficcional brasileira, pensada aqui não apenas em termos de televisão, mas também de literatura: o romance de costumes e o nacionalismo".

A partir de uma busca por verossimilhança, com narrativas fragmentadas em que elementos da identidade e do cotidiano brasileiro se fazem presentes, como as diferenças sociais e a corrupção, as minisséries fazem retratos do país. Assim, dentro da mesma tradição das telenovelas, as minisséries realizam uma ponte entre ficção, cotidiano e realidade, oferecendo "ao espectador uma forma de ver o mundo e de ver-se no mundo por meio de um tratamento estético e temático em que as cores e as dores do Brasil se revelam tanto pela presença quanto pela ausência" (MUNGIOLI, 2009 p. 3).

Se diferenciando das telenovelas pela menor duração e pelo texto fechado, permitindo uma construção mais detalhada do desenvolvimento de tramas e personagens, além do aprofundamento dos conflitos, as minisséries e suas potencialidades nas produções de sentido nacionais são problematizadas pela autora através do exemplo de *Queridos Amigos* (Maria Adelaide Amaral, 2008). Ao narrar o reencontro de um grupo de nove amigos, separados havia anos, na São Paulo de 1989, a minissérie investe em um sentimento de desencanto com a vida pessoal e com o cenário político, por parte de indivíduos marcados, direta ou indiretamente, pela repressão do regime civil-militar.

Antes caracterizadas pelo afeto e pelo companheirismo, as relações entre os amigos também foram contagiadas pelo desencanto e ressentimento de uma geração que se tornou o que não gostaria de ter sido. Simultaneamente, destaca a autora (2009, p. 7), o reencontro duplo, dos amigos consigo mesmos e como seres sociais, é estruturado através "do repensar e pelo redimensionamento de valores e sentimentos como amizade e solidariedade colocados em xeque diante da imponderabilidade da morte (ou do suicídio)".

Assim, em *Queridos Amigos*, é produzido um sentido de nacionalidade através da complexidade, do confronto ideológico e temporal, com a aceitação ou negação de um passado que insiste em se materializar, de diferentes formas. Se consolida, na minissérie, para Mungiolli (2009, p. 8), a construção de "sentidos dimensionados pelo gênero teledramatúrgico como lugar de memória e como espaço de significação".

Relacionando a análise de produção de sentidos nacionais da autora a partir do exemplo de *Queridos Amigos* com as construções de *O Brado Retumbante* (Euclides Marinho, 2012), é possível destacar a substituição dos dramas interpessoais e políticos dos 25 episódios de *Queridos Amigos* pelo enfoque melodramático da dinâmica aventura política de Paulo Ventura. Ao travar uma luta contra a corrupção que permeava toda a atividade política e se tornar um herói brasileiro em apenas oito episódios, Ventura consegue superar o desencanto e a descrença com a atividade política detectados em *Queridos Amigos*, graças à sua honestidade e coragem sem limites.

Durante o capítulo, foi possível perceber o predomínio de discussões relacionadas às problemáticas individuais na teledramaturgia contemporânea, como mostraram as análises de autores como Jost (2012) e Weber e Souza (1990 e 2009), a partir da problematização da noção de séries enquanto cultural e politicamente sintomáticas e da sobreposição das temáticas individuais às coletivas e políticas nas telenovelas, respectivamente. A análise dessa apropriação de questões coletivas por um viés individualista e privado permitiu um diálogo deste capítulo com o anterior, que problematiza esse processo a partir de um viés político e sociológico, mostrando a ponte entre os discursos ficcionais e os contextos sociopolíticos aos quais fazem referência.

5. NARRATIVA AUDIOVISUAL, PERSONAGEM, MELODRAMA E HEROÍSMO

Estruturado em três momentos, o último capítulo teórico do trabalho começa por problematizar as noções de espaço, tempo e encenação por meio de uma ideia de narrativa audiovisual, em seguida analisando o conceito de personagem em um contexto de construção de dramaturgia como um todo e a partir do caso específico da ficção televisiva. Por fim, se relacionará a aplicação das noções de melodrama e heroísmo enquanto conceitos e seus diferentes cruzamentos em ficções literárias e cinematográficas. A discussão aqui estruturada permitirá problematizar as construções narrativas e dramáticas feitas pela minissérie, especialmente no que diz respeito à importância conferida na trama às noções de melodrama e heroísmo, dispostas dentro de uma série de representações sobre a política e os políticos e ocupando um papel importante na configuração destas representações.

5.1 Narrativa audiovisual: espaço, tempo e encenação

No início do século XX, a maioria dos filmes se constituía por apenas uma unidade espaço-temporal, seguindo a regra das três unidades – de lugar, tempo e ação –, consagrada pelo teatro clássico, de acordo com François Jost e André Gaudreault (2009), dentro de uma ideia de unicidade que parece distante da multiplicidade de eventos e temporalidades do audiovisual atual. Pensando nas especificidades da narrativa cinematográfica, que também podem ser aplicadas na conceituação da narrativa audiovisual como um todo, Jost e Gaudreault destacam a sua intangibilidade, diferenciando-a da variação de espetáculos que condiciona a narrativa teatral, por exemplo.

Uma narrativa ficcional poderia ter fortes traços documentários, e vice-versa, sendo importante considerar a *atitude* para definir o estatuto ficcional ou documentário de um produto audiovisual. A atitude fictivizante, dessa forma, se forma pela crença momentânea da veracidade do que se vê na tela, mas sabendo que isso se dá em termos de verossimilhança, não de reprodução da realidade, destacam os autores (2009, p. 48), pois o que o “espectador visa, então, não é nomeadamente o registro da ‘farsa’ que se

desenrolou no meio do mundo profílmico (diante do operador e sua câmera), mas é essa ‘farsa’ que, por seu caráter organizado, toma um tipo de autonomia”.

Dentro da narrativa, a figura do narrador deve ser compreendida ao lado da noção de enunciação, que, para Jost e Gaudreault, engloba as relações entre o enunciado e os elementos que compõem o quadro enunciativo, os protagonistas do discurso e a situação de comunicação. Os autores reforçam a subjetividade da percepção enunciativa, variável de acordo com o contexto audiovisual e a sensibilidade do espectador, além do repertório audiovisual e das condições etárias, sociais e históricas deste.

Jost e Gaudreault destacam a espacialidade da imagem cinematográfica, e compreendem-na especialmente a partir de duas dicotomias: o mostrado e o invisível, o próximo e o distante. O tempo cinematográfico deve se vincular ao espaço para ocupar o centro da narrativa, um espaço que, ainda que abstrato, pode ser dividido em dois níveis: o campo e o fora de campo. E se o campo é o que se vê, o que a câmera quer que seja visto, operando uma relação de exclusão entre o que se mostra e o que se esconde, o fora de campo, justamente por ser aquilo que desapareceu, também pode ser visto como o ambiente do potencial, do que não é, mas que pode vir a ser.

Tal relação entre o que se mostra e o que se esconde, uma rearticulação constante entre campo e fora de campo, é a responsável por manter boa parte do potencial narrativo do cinema, mesclando as premissas do presente com um possível futuro, que na sua ausência e nas suas possibilidades, também consegue enriquecer os sentidos do campo. Como promessa, o fora de campo incita a ir além, a duvidar do que se vê e a imaginar o que será visto em seguida.

A dicotomia próximo-distante, por sua vez, se baseia na articulação entre esses dois planos: o ali e o lá, a contiguidade e a disjunção, a identidade e a alteridade. Com a aproximação entre os dois níveis, é possível transportar um espaço representado para o próximo plano, o que também inclui a percepção dos ruídos para a construção do espaço: “que eles formem uma continuidade, e teremos a impressão de estar diante de uma articulação de planos por contiguidade” (JOST e GAUDREULT, 2009, p. 124).

Já David Bordwell e Kristin Thompson (2004) pensam a construção de um espaço-tempo cinematográfico em conjunção com uma ideia de *mise-en-scène*, que também pode ser problematizada em outros produtos audiovisuais, auxiliando na compreensão da relação entre a composição cênica do objeto de análise do trabalho e as

suas construções sobre a atividade política. Para Bordwell e Thompson, a implantação de uma cena dentro do filme e suas especificidades (ambiente, luz, direção de arte e atuação) é responsável por criar uma determinada característica espaço-temporal, um ambiente em relação ao qual nosso sistema visual tenderia a perceber as mudanças. E tais mudanças são causadas pelos elementos da *mise-en-scène*, que impactam a forma do produto audiovisual e contêm uma série de “fatores puramente espaciais e temporais que guiariam nossas expectativas e conseqüentemente moldariam nossa visão da imagem” (BORDWELL e THOMPSON, 2004, p. 208, tradução nossa).

Assim, a disposição da *mise-en-scène* compõe um espaço da tela fílmica, moldando o senso espacial através da ênfase de determinados fatores, como o contraste entre cores (tons brilhantes que direcionam o olhar, luz que iguala as tonalidades e prioriza as cores quentes em detrimento das frias) e o foco em algumas formas (planos estáticos que fazem ver apenas figuras de grande porte). Na maioria dos casos, a *mise-en-scène* é responsável por sugerir um espaço tridimensional, sendo que as especificidades imagéticas que criam um senso espacial, chamadas de *elementos de profundidade*, sugerem a existência de um universo tridimensional onde ocorre a ação.

A construção dos planos também tem papel central na composição do espaço audiovisual: contrastes de cores, por exemplo, influenciam a sensibilidade do olho às diferenças, também podendo sugerir um espaço tridimensional. Além disso, a chamada perspectiva aérea dos planos influencia a tendência do sistema visual de ligar cores mais puras a elementos externos, e a profundidade espacial está, portanto, relacionada ao modo de disposição de cores e iluminação nos planos.

Em relação ao tempo, Bordwell e Thompson ressaltam a importância do ritmo fílmico, muito influenciado pela composição do quadro, pelo seu movimento. Assim, em uma construção estática, a atenção do espectador tende a se direcionar para um único elemento, enquanto uma composição baseada no movimento envolve o público em diversas velocidades, direções e ritmos. Além disso, uma construção com profundidade espacial “irá frequentemente usar eventos anteriores para criar expectativas sobre o que irá acontecer em seguida” (BORDWELL e THOMPSON, 2004, p. 218, tradução nossa).

É possível analisar como se compõe a encenação no audiovisual relacionando filmes, peças e romances-folhetim com os caminhos do drama moderno, o melodrama e as remodelações do cinema narrativo-dramático, segundo Ismail Xavier (2003), que se

detêm nas adaptações cinematográficas da obra de Nelson Rodrigues entre as décadas de 1960 e 1990. Tal análise possibilita traçar paralelos entre a encenação audiovisual e sua captação do espírito do tempo da trama em questão, através das especificidades técnicas, estéticas e narrativas do objeto em análise.

Xavier (2003, p. 170) ressalta a submissão da ação dramática a um ponto de vista subjetivo, que explora a interação entre o olhar da câmera e a figura humana, dentro de “uma estrutura mítica que ordena a experiência ou pode acentuar os constrangimentos vindos do contexto social-histórico, acionando um processo de negação de um suposto lado cíclico e inexorável das experiências em foco”. Dividindo as adaptações em fases temático temporais, o autor destaca na primeira, que compreende os filmes produzidos entre 1962 e 1966, os movimentos de câmera arrastados, um naturalismo por vezes demasiado descritivo e cerimonioso e uma aplicação do melodrama não raro carregada do tom crítico próprio ao cinema novo. Seja na seriedade dramática de *A Falecida* (Leon Hirzman, 1965), cujo dueto entre câmera e atriz inova no uso do corpo, seja em *O Beijo* (Flávio Tambellini, 1964) e suas interpretações melodramáticas, com olhos esbugalhados e ombros encolhidos, as adaptações da época portam uma multiplicidade de estilos e formas de lidar com o melodrama, o naturalismo e o expressionismo no cinema.

Já a segunda onda, que recebe o nome de momento no lugar de fase, se beneficiou da consolidação de um modo de representação do cinema brasileiro que passou a utilizar a tragicomédia como potência crítica a partir do fim dos anos 1960, e compreende as adaptações de Arnaldo Jabor de *Toda Nudez Será Castigada* (1972) e *O Casamento* (1975). Ambos os filmes fazem uso da tragicomédia enquanto instrumento de representação do cotidiano, mesclando interpretações melodramáticas com imagens grotescas, imprimindo, especialmente em *O Casamento*,

uma intensidade e um ritmo histérico às cenas, de modo a traduzir o que, no texto, definia a agitação interior do protagonista, encontrando equivalências visuais para os lances de estilo indireto livre presentes no texto, deixando claro *como se vive* um ponto de vista e, no mesmo movimento, ironizando-o do exterior (XAVIER, 2003, p. 185 e 186).

Substituindo a ênfase tragicômica, o naturalismo erótico da segunda fase (produções entre 1978 e 1983) dá privilégio à figura feminina como objeto do olhar, em um investimento chamado pelo autor de *estética da grossura*, que associa sexo à sujeira, misturando drama e vulgaridade. A adaptação de Neville de Almeida de *A dama do*

lotação (1978) é exemplar de tal estética, ao representar de forma extremada a extroversão erótica no espaço público: “um pan-erotismo ajustado a uma proximidade de corpos expostos ao olhar e ao toque, numa cidade tropical cujo clima e cultura celebram uma onipresença do sexo” (XAVIER, 2003, p. 191).

A última leva de adaptações, por sua vez, se inclui no contexto dos anos 1990, marcados pela crise no cinema brasileiro, com o fechamento da Embrafilme, e sua posterior retomada, contendo, em enredos melodramáticos, o espírito de uma década pautada pelos ceticismos sociais e ironias contra a esquerda, seguindo a tradição rodrigueana. E se as adaptações do início da década, como *Boca de Ouro* (Walter Avancini, 1990), inseriram o protagonista em um ambiente de contravenção que esgotava suas complexidades dramáticas, criando uma espécie de estilo policialesco que afetava “a escolha dos ambientes e dos tipos, dissolvendo uma premissa da peça, concentrada em um mundo mais acanhado” (XAVIER, 2003, p. 202), os filmes do seu final se concentraram em carregar de melodrama experiências baseadas no fracasso. Em *Traição* (Arthur Fontes, José Henrique Fonseca e Cláudio Torres, 1998), tal fracasso se inclui em uma história do mal-estar da condição humana contemporânea, na qual clichês “e motivos expressionistas não se fazem presentes para adensar o sério-dramático, como acontecia em *O beijo*, mas em nome de uma fruição irônica, lúdica, distanciada” (XAVIER, 2003, p. 206).

Consolidada a opção metodológica pela análise de audiovisual e problematizadas as noções de espaço, tempo e encenação na perspectiva da análise de audiovisual, se fará, antes do teste metodológico, a caracterização dos conceitos de personagem, melodrama e heroísmo. A fim de relacionar o contexto político brasileiro com a forma como ele é representado no exemplo específico de uma minissérie, especialmente no que diz respeito à formação das figuras políticas de *O Brado Retumbante*, defende-se a importância de problematizar as etapas de construção de uma personagem, bem como sua relação com o melodrama e o heroísmo exemplificados em construções ficcionais literárias e cinematográficas.

5.2 Construção de personagem e dramaturgia de televisão

A gênese da personagem se dá no momento em que o sacerdote se transforma em ator e a plateia deixa de acreditar no religioso para admirar o artista, segundo Renata Pallottini (2013). Para Pallottini, personagem é sinônimo de imitação e recriação

de traços fundamentais de um ou mais indivíduos através de um artista-autor e um artista-ator, se configurando como o suporte físico de uma pessoa imaginada, construída através de traços que consigam definir um ser humano ficcional com coerência, lógica interna e veracidade.

A autora destaca a importância da verossimilhança e da coerência na constituição da personagem, diferenciando verossimilhança de realismo. O verossímil, mais do que a preocupação com se espelhar na realidade, precisa respeitar as regras próprias do universo ficcional em questão, ao mesmo tempo em que se atém à semelhança, ao que o público entende como próprio ao ser humano. Mas para que a verossimilhança ocorra, é fundamental que os elementos da história tenham coerência interna, muito mais do que o respeito a uma verdade efetiva. São esses elementos que fazem com que as personagens *pareçam verdadeiras*, mesmo quando se sabe que suas características não podem ser encontradas em um ser humano real, cabendo ao autor de ficção organizar a trama de uma maneira em que seja possível considerar que tudo, “praticamente tudo, ali, uma vez preparado, devidamente proposto, adequadamente introduzido, adquire foros de credibilidade, fica possível, torna-se aceitável, ou, em suma, verossímil” (PALLOTTINI, 2013, p. 38).

É possível dividir a personagem em dois tipos principais, segundo a autora: a personagem-sujeito e a personagem-objeto. A primeira está presente em caracteres cuja liberdade é limitada apenas por outra personagem-sujeito, igualmente livre, e que não precisam enfrentar pressões ou ameaças materiais, políticas ou vitais. As comédias se mostram como um ambiente propício para a presença de personagens-sujeito: geralmente comuns e movidas por uma vontade forte, as personagens destas histórias são livres o suficiente para se adonar de seus próprios destinos. Como exemplo, Pallottini destaca uma história do século XV, *A Farsa do Mestre Pathelin*, na qual o advogado Pathelin se move por interesses puramente pessoais, em uma sucessão de enganos entre figuras tão desonestas quanto o protagonista. A busca é sempre por mostrar-se mais esperto que o outro, faltam dramas pessoais e conflitos internos, mas “se vê claramente a cara das personagens, fica-se conhecendo, literalmente, novas pessoas humanas, reais e verossímeis” (PALLOTTINI, 2013, p. 66).

A personagem-objeto, por sua vez, pode ser associada à imagem da marionete: com aparência humana, mas sem vontade própria e movida por forças exteriores, ela cumpre as ordens de outrem, fazendo o que lhe mandam e sofrendo as consequências

por atos que não planejou. Como exemplo de personagem-objeto, a autora recorre a uma peça do crítico do romantismo Georg Büchner, *Woyzeck*, que acompanha as desventuras da personagem título, soldado pobre, submisso e pouco inteligente. Submetido a uma experiência científica, humilhado pelo chefe e traído pela esposa, Marie, Woyzeck vira joguete na mão dos poderosos e assassina Marie, naquilo que Pallottini (2013, p. 82) define como uma forma de “vingança dos impotentes. Aliás, é bem a ação errônea e equivocada dos oprimidos, que se voltam uns contra os outros, quando o verdadeiro inimigo está bem longe do seu alcance”.

A autora também aponta os conflitos e obstáculos que podem ser enfrentados pela personagem, dividindo-os em três possibilidades. Quando o conflito se restringe às hesitações, ponderações entre os prós e contras de uma situação, por parte da personagem, tem-se o conflito interno, como no titubear de Macbeth antes de matar o Rei Duncan. Desejando que seus olhos não vejam o que suas mãos estão prestes a fazer, que não julguem o crime que irá cometer, sua ação não é a de um assassino nato, e sim de um súdito devotado que, não sem hesitações, está prestes a se tornar um regicida.

Já os conflitos externos são os diversos obstáculos que a personagem enfrenta até atingir seus objetivos, como outra personagem que deseja impedi-la de realizar seus desejos, por ter a mesma vontade. O conflito, para Pallottini (2013, p. 110), deve ser dinâmico, podendo se transformar ao longo da trama e “por mais importante que seja, desaparecer ou perder lugar, seja pela pura e simples solução, seja pela movimentação, troca de posições ou mudanças de intenções de seus participantes”.

Como terceira forma, a autora destaca o conflito com o abstrato, que leva os obstáculos a níveis mais amplos; agora, os inimigos são forças maiores, coletivas e complexas. Pallottini (2013, p. 111) traz o exemplo de Zé do Burro e sua luta para fincar uma cruz na igreja em *O Pagador de Promessas*: segundo ela, o protagonista enfrenta “um mau entendimento do papel da Igreja, uma visão estreita da religião, um preconceito. Seu conflito maior é com esse preconceito e, no embate, ele é sacrificado”.

Nos três tipos, há o problema da resolução do conflito, que, levado às últimas consequências, se resolve enquanto coisa acabada, mas dentro de uma situação não solucionada, exceto quando o final se refere a uma visão de mundo em aberto. Neste caso, os conflitos se sucedem de maneira infinita, dando um senso permanente de continuidade. Sobre o obstáculo em si, a autora defende um meio termo entre o facilmente transponível e o totalmente insuperável. Por maior que seja e se multiplique

por diversas frentes, o obstáculo deve ser potencialmente superável, dando chance para a ação da personagem.

A fim de problematizar as representações sobre a política e os políticos em *O Brado Retumbante*, também se recorre à análise de Pallottini (1998) dos contextos de construção das personagens televisivas. A autora destaca a inserção da dramaturgia nas especificidades de um meio cuja ficção combinou a experiência do teatro, do cinema e do rádio na elaboração de programas a partir de técnicas cada vez mais sofisticadas. O desenvolvimento da ficção televisiva, ao longo do tempo, gerou uma série de formatos, como o teleteatro, o unitário, a minissérie e a telenovela, e um tipo de ficção com características próprias.

Ao diversificar-se e utilizar as propriedades da linguagem do meio para produzir diferentes tipos de programas, a ficção televisiva se diferencia das produções de comédia, drama e aventura de gêneros como o teatro, a literatura e o cinema. Assim, apesar das semelhanças e inspirações entre um programa de televisão e um filme com a mesma temática, o primeiro, “com as características de ficção e de TV, com a linguagem própria desse veículo, só se obterá dessa forma e por esse meio (ao menos primariamente)” (PALLOTTINI, 1998, p. 25).

Entre si, a ficção televisiva se diferencia através de programas com duração e enfoques temáticos diversos, que se consolidaram, ao longo dos tempos, a partir de suas especificidades, com características muito particulares, que se inserem em uma série de contextos sociais e culturais. A diferenciação da autora (1998, p. 38) entre minissérie e telenovela é representativa dessas diferenças: “a minissérie é *européia* – moderada, civilizada, propositada. A telenovela é *latino-americana* – desmesurada, mágico-realista, absurdo, apaixonada, temperamental”.

Às especificidades de linguagem de suas produções, a dramaturgia televisiva tem como própria a confusão entre ator e personagem, que por vezes são vistos pelo público como equivalentes. Isso faz, segundo Pallottini (1998, p. 141), com que, no caso da ficção televisiva, “a ingerência do ator e do seu carisma parece cada vez maior e mais poderosa, até o ponto de se fundir e confundir com o personagem”, sendo que esta é composta tanto pela sua personalidade quanto pela aparência e performance de seu intérprete.

Complexa, a autora destaca, é a trajetória da personagem de televisão: da sinopse a escolha do ator, até a sua construção, por fim mostrada a um público amplo e

crítico. Na sua criação, também têm papel fundamental os recursos próprios à televisão, como o enquadramento, o ângulo de tomada e seus sons característicos, sendo personagem “aquilo que o dramaturgo criou no papel, mais os cenários que o circundam, as roupas que veste, o penteado criado para ele, as luzes que o iluminam, as cores pelas quais se optou” (PALLOTTINI, 1998, p. 145).

A ficção televisiva é o ambiente propício para criação da personagem-sujeito, segundo Pallottini, pela personagem de TV ter se consolidado enquanto aquela que contorna obstáculos aparentemente intransponíveis com força, coragem e facilidade, como no caso da protagonista que, após ser roubada pela própria filha, consegue enriquecer e se tornar poderosa graças à sua persistência, honestidade e disposição de trabalho.

Apesar das exceções, das personagens cujos comportamentos são ditados pelo meio no qual se inserem, e da tendência, especialmente nas telenovelas, de generalização – o rico como mau, o pobre como bom e puro, a decência incompatível com o dinheiro -, a regra é a grande presença de personagens-sujeitos, de uma maneira adequada às especificidades deste tipo de ficção. Assim, a vontade da personagem prevalece e, ressalta a autora (1998, p. 153), no exemplo do jovem pobre que comete um deslize e é julgado como alguém que cometeu um erro e se regenera, em “nenhum momento o interlocutor faz qualquer comentário referente às condições de inferioridade social do personagem que esclareça as possíveis intenções de denúncia do autor”.

Sobre a construção da ação e das motivações da personagem, Pallottini aplica ao caso televisivo a teoria das funções dramáticas de Etiènne Souriau, especialmente no que diz respeito à função do leão, a figura condutora da ação, que no teatro é quem age e catalisa os acontecimentos, como Medeia e Édipo. Nas ficções de televisão, o leão se adapta às especificidades de cada produção: nos seriados, por exemplo, o leão é o protagonista, em relação ao qual os acontecimentos de cada episódio estão subordinados.

Já na construção irregular e grande da telenovela, a figura do leão é variável, fazendo com que a personagem principal, aquela que tem o papel de condutora, nem sempre esteja atrelada à função de protagonista da trama. Pode acontecer, durante a história, que, “devido às dimensões peculiares do gênero, a ação seja conduzida predominantemente, numa fase do processo, por um e, em outra fase, por outro personagem” (PALLOTTINI, 1998, p. 158).

Pensando na personagem enquanto um ser mutável, mas com características fundamentais permanentes, a autora ressalta que as mudanças, na dramaturgia de ficção televisiva, podem se dar de diferentes maneiras, mas respeitando a construção da figura ficcional. Assim, o mau não pode se tornar repentinamente bom, pensando na necessidade de coerência, de criação de uma personagem verossímil e convincente.

Para tanto, as modificações devem ser preparadas dentro de uma construção complexa e específica, na qual seja possível observar uma *potência de mudança*. A consolidação de tal potência, ressalta Pallottini (1998, p. 162 e 163), exige que, se um “personagem pode vir a ser ladrão, embora tenha tido, até aqui, comportamento de homem honesto, é preciso que isso seja devidamente preparado por meio de indicações, que sejam verdadeiras pistas dadas pelo autor do que vai acontecer”.

Sobre a construção do conflito interno da personagem televisiva, a autora aponta a importância da objetivação de tal conflito através de ações que permitam que o espectador reconheça a existência dessas atribulações. Quando bem construído, o conflito interno pode enriquecer e tornar a personagem mais complexa, como no caso da Viúva Porcina, da telenovela *Roque Santeiro* (Rede Globo, Dias Gomes e Aguinaldo Silva, 1985 e 1986), dividida entre o amor por Roque e a segurança garantida por Sinhozinho Malta.

É o conflito que permite a presença de personagens contraditórias e verossímeis em tramas nas quais tipos que passam por repentinas variações de caráter podem torná-las confusas e pouco críveis. Segundo Pallottini (1998, p. 165), tal quadro tende a ser mais comum nas telenovelas marcadas pela “multiplicidade de personagens, trinta, quarenta, todos para serem criados, desenhados, figuras que precisam ser mantidas ao longo de um tempo real, o tempo da vida dos atores, do público, do país”.

5.3 Melodrama e heroísmo

A fim de problematizar as abordagens das noções de melodrama e heroísmo em histórias ficcionais, se parte da análise de Umberto Eco (1990) sobre a consolidação do romance popular enquanto gênero que exemplifica a importância que tais noções adquiriram nas produções de ficção, o que tem relação com as representações sobre a política e os políticos em *O Brado Retumbante*. Tanto nos romances populares quanto na aventura política de Paulo Ventura, termos como *teatro do bem e do mal* e *super homem de massa* têm papel fundamental.

Eco explica que tal papel, na constituição do romance popular enquanto gênero, não foi algo deliberado: no seu início, o gênero se pautava principalmente pela busca por uma identidade enquanto entretenimento de massa, muitas vezes construindo personagens realistas e sem virtudes. Na sua consolidação, o romance popular também criou uma relação de atendimento de expectativas com o público, uma espécie de retorno ao familiar: “retorno cíclico que se verifica seja no interior da própria obra narrativa seja no interior de uma série de obras narrativas, num jogo de cúmplices chamadas de um romance para outro” (ECO, 1990, p. 81).

Estabelecido um arquétipo romanesco, um modelo de ação, as tramas dos exemplares do gênero passaram a seguir um certo padrão de repetição: no caso do protagonista, por exemplo, é usual a presença de um herói que passa por adversidades mil, encontra várias personagens e no fim possui as mesmas características do início da história. Pois o que importa dentro da poética narrativa do romance popular, destaca o autor (1990, p. 83), “é o enredo, o lance dramático, a expressão desabusada de uma narratividade sem freios (...) o delinear-se de um drama entre oprimidos e opressores com a presença do herói carismático, ou melhor, do super-homem”.

Eco pensa o romance popular a partir de três períodos, com o primeiro, chamado de *romântico heroico*, tendo início nos anos 30 do século XIX e sendo contemporâneo do surgimento de um novo público de leitores, pertencentes à pequena burguesia e às classes de operários e artesãos. No *romance romântico heroico*, se consolida como grande mote a luta do bem contra o mal, com a presença de um Super-homem herói responsável por vingar um grupo de oprimidos.

Já o segundo momento do romance popular, o *período burguês*, situado nas últimas décadas do século XIX, substitui o caráter popular e, até certo ponto, *democrático*, da fase anterior pela adoção de um espírito do tempo imperialista, reacionário e pequeno burguês. Nele, o herói vingador do *romântico heroico* daria lugar ao homem comum que vence seus inimigos depois de uma série de atribulações. O terceiro período, chamado de *neo-heroico*, por sua vez, surgido no início do século XX, torna protagonistas heróis antissociais que usam a força e a inteligência para realizar seus próprios planos de poder.

Como temas principais do romance popular, o autor destaca a figura dos dominadores, que, sejam bons ou maus, utilizam os mesmos métodos de obtenção de justiça, não importa quais forem. Para os dominadores, os fins justificam os meios, e

como estes não são compreendidos pela sociedade, sua forma de impô-los não pode contar com o auxílio do poder oficial e a participação popular, restando a utilização de um tipo de sociedade secreta.

Além de não contar com as ajudas oficial e popular, o herói construído pelo romance popular consegue manter-se imune às paixões carnisais, que muitas vezes foram fontes de grande sofrimento no passado, dedicando-se exclusivamente à sua missão. Através do reforço dessas características, se consolida a ideia de luta permanente entre o bem e o mal, “deixando aberto um respiradouro sobre uma possível continuação dessa dialética, numa espécie de pessimismo consolatório, e de otimismo trágico, como para dizer ao leitor que a contradição entre bem e mal é uma constante da história” (ECO, 1990, p. 90).

Como mito criado pelo romance popular, além de uma noção de herói, se impõe uma ideia de Super-homem, que, surgida no romance popular populista e democrático, se destaca enquanto aquele que resolve as contradições sociais de forma direta e autoritária. Tal Super-homem, para o autor (1990, p. 90), deve ser relacionado com o caráter conservador do gênero, em cuja narrativa a ideia de revolução “efetua-se no nível de formas narrativas “outras”, que prefiguram uma definição do mundo diversa, ou melhor, de certo modo afirmam a impossibilidade de aceitarmos o mundo tal como é”.

Não revolucionário porque consolatório, o romance popular aponta soluções para as contradições que não passam pelo povo – que se mobilizado pode gerar a revolução -, e sim por figuras fortes e bem aventuradas. Como tais figuras não contam com a compreensão social, devem ficar à margem das leis e utilizar todas as suas qualidades excepcionais e a grande força de seu carisma a fim de se legitimarem, mais do que enquanto heróis, enquanto Super-homens.

Como característica principal do Super-homem, se impõe a capacidade de decidir o que é melhor para o povo oprimido e qual a forma mais efetiva de consegui-lo. Soberano, o Super-homem nunca “é aflorado pela dúvida de que a plebe possa e deva decidir por conta própria e, portanto, jamais é levado a esclarecê-la e consultá-la. Em sua incontinência de virtude ele a rechaça para o seu papel subalterno” (ECO, 1990, p. 95).

Joseph Campbell (1990), por sua vez, faz uma análise sobre a frequente caracterização de protagonistas de histórias de ficção como heróis que descobrem ou

realizam proezas fora do comum e que, muitas vezes, se sacrificam em prol de algo maior que eles próprios. São heróis aqueles que enfrentam sagas, segundo Campbell: provações que mostrarão se o pretendente apresenta de fato vocação heroica, através do enfrentamento constante de perigos e necessidade de demonstração de coragem, conhecimento e capacidade.

Sobre a proeza do herói, o autor elenca a possibilidade de dois tipos, a física (ato de coragem durante a batalha, salvação de uma vida) e a espiritual (aprendizado de nível superior da vida imaterial e retorno com mensagem), sendo que a jornada heroica convencional costuma iniciar-se a partir de um sentimento de algo roubado, motivando uma empreitada incomum e tortuosa para recuperar o que se perdeu. Assim, o herói completa o ciclo da partida e do retorno, sendo que a evolução de um estado de “imaturidade psicológica para a coragem da auto responsabilidade e a confiança exige morte e ressurreição. Esse é o motivo básico do périplo do herói – ele abandona determinada condição e encontra a fonte da vida” (CAMPBELL, 1990, p. 138). É a partir da percepção de um problema maior do que os enfrentados por ele mesmo, deixando de lado o pensamento individualista, que se tem enfim uma consciência heroica, graças às provações e revelações enfrentadas durante a jornada.

Campbell vê no heroísmo um objetivo moral: defender um povo, uma pessoa ou uma ideia, exigindo um sacrifício de um indivíduo abnegado e forte, que pode ser tanto alguém que planejou submeter-se à jornada como aquele que se viu envolvido em uma aventura inesperada, da qual jamais havia pensado participar. E mesmo o segundo tipo é um herói no sentido mitológico, uma vez que este aventureiro também está pronto para enfrentar uma jornada que é igualmente uma manifestação do seu caráter, de características que ele não acreditava possuir, como no caso da aventura presidencial heroica de Paulo Ventura, que será problematizada durante a análise da minissérie.

Para o autor, o heroísmo é necessário em qualquer sociedade, porque reúne em uma só figura diversas tendências de comportamento, formando uma poderosa constelação de imagens. John Lennon, por exemplo, foi um herói: mitologicamente inovador, o *Beatle* representa o herói público sensível às necessidades do seu tempo, simbolizando a preocupação da banda de Liverpool de trazer “uma nova dimensão espiritual à música popular, que deu início, digamos assim, à moda da meditação e da música oriental” (CAMPBELL, 1990, p. 148).

Dando prosseguimento à linha de aplicação das noções de tensão entre bem e mal e heroísmo na ficção feita por Eco e Campbell, também é possível problematizá-las a partir das análises de Antonio Candido (1970) e Miriam de Souza Rossini (2003) sobre as construções do tema na literatura e no cinema brasileiros. Candido se dedica, a partir do romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1852), a pensar em uma *dialética da malandragem*.

Como ponto de partida para a compreensão de tal dialética, se tem o protagonista do romance, Leonardo Pataca, um malandro desde seus primeiros anos. Tal malandragem se mostra, em Pataca, para o autor (1970, p. 69), “uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias”. Criado pelo padrinho para ter uma profissão de destaque, sem necessidade de fazer trabalhos que lhe garantissem a subsistência, o protagonista vive ao sabor da circunstância, mas sem deixar de ganhar experiência ao longo de suas vivências. Ao mesmo tempo em que é desprovido de paixões e de uma posição como modelo de virtude, Leonardo é construído enquanto uma personagem fiel, na qual malandragem não é sinônimo de mau-caratismo.

Personagem malandra, o protagonista está inserido em um livro ele próprio malandro, que faz construções como as dos dois protagonistas, Leonardo e seu pai homônimo. Tal recurso dualista personifica as duas faces da malandragem, a tolice salvadora e a esperteza que se mostra, ao menos provisoriamente, desastrosa, e exemplifica a opção de Manuel Antônio de Almeida por privilegiar tipos e situações, mostrando sua inspiração no universo folclórico.

Dessa forma, o romance se ancora na associação entre planos voluntários, a partir da representação de uma cidade e de seus costumes em um tempo determinado, e involuntários, através de acontecimentos da trama que podem ser considerados semi folclóricos. Tal representação está, segundo Candido (1970, p. 73), inserida em um romance marcado por “um realismo espontâneo e corriqueiro, mas baseado na intuição da dinâmica social do Brasil na primeira metade do século XIX”.

O realismo, em *Memórias de um sargento de milícias*, está ligado especialmente ao seu caráter representativo e à construção das relações entre as personagens, marcada pela comunicação entre ordem e desordem. O autor (1970, p. 77), exemplifica essa comunicação através da figura de Leonardo pai, que “desce a sucessivos círculos da

desordem e volta em seguida a uma posição relativamente sancionada, tangida pelas observações pachorrentas e brutais do Major Vidigal”.

Vidigal, por sua vez, simboliza a ordem em uma sociedade desordeira, solta, na qual as alianças, as carreiras e a fixidez das posições de classe são fundamentais. Dentro deste contexto, Leonardo filho enfrenta uma espécie de jornada do herói singular, na qual mocinhos e vilões, ordem e desordem, por vezes podem se equivaler, o que faz com que a sua história seja a de quem oscila entre ordem e transgressão, optando pela primeira, mas tendo a experiência da segunda.

Por serem relativas, ordem e desordem se articulam de forma sólida, sendo que um mundo aparentemente marcado pela hierarquia também carrega altas doses de subversão. Em uma sociedade na qual brincadeira e seriedade se fundem, Candido (1970, p. 82) define, por ser ela sugestiva, “não tanto por causa das descrições de festejos ou indicações de usos e lugares; mas porque manifesta num plano mais fundo e eficiente o referido jogo dialético da ordem e da desordem (...) na sociedade daquele tempo”.

No livro, dessa maneira, se fortalece uma noção desestabilizadora da fixidez dos papéis de herói e anti-herói: como todas as personagens têm atitudes que podem ser reprovadas, ao mesmo tempo em que têm qualidades, ninguém merece reprovação. Em uma sociedade tão rígida, as personagens são vistas em um contexto de hipocrisia e complexidade, no qual os papéis de mau e bom são variáveis, podendo conviver com harmonia em um mesmo indivíduo.

Em tal contexto, não há lugar para extremos, prevalecendo uma moral tão equilibrada e volúvel quanto as relações interpessoais do romance. De forma geral, ressalta o autor (1970, p. 85), se destaca

um ar de facilidade, uma visão folgada dos costumes, que pode ou não coincidir com o que ocorria “no tempo do Rei”, mas que fundamenta a sociedade instituída nas Memórias, como produto de um discernimento coerente do modo de ser dos homens.

Rossini (2003), por sua vez, problematiza o diálogo entre cinema e literatura e sua relação com as figuras do herói e do anti-herói dentro da construção da identidade brasileira. Para tanto, a autora analisa as adaptações cinematográficas de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, escrito em 1911 por Lima Barreto, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, de 1926. Lançado em 1998 e dirigido por Paulo Thiago, o primeiro adaptou o

título original do livro, transformando-se em *Policarpo Quaresma, o herói do Brasil*, de partida já mostrando a intenção de dar uma faceta heroica à personagem principal.

Extrovertido, sedutor e vivaz, o Policarpo Quaresma fílmico substitui, apesar de manter seu ar amalucado, a personagem tímida e pacífica criada por Lima Barreto, a fim de criar um herói excêntrico que luta para defender suas ideias. Tal heroísmo, ressalta a autora, deve ser relacionado à época de exibição do filme, na qual se fortalecia um discurso nacionalista.

Assim, enquanto figura já inserida no imaginário nacional, a ressignificação cinematográfica do Major Quaresma foi ideal para criar uma personagem defensora da cultura e dos produtos nacionais, uma espécie de Don Quixote tupiniquim que valoriza o idioma e os costumes dos índios, a quem considerava, no lugar dos portugueses colonizadores e usurpadores, os verdadeiros brasileiros. Em sua defesa incondicional da língua Guarani, Quaresma briga com um chefe, inconformado com sua decisão de escrever um documento oficial neste idioma, e é internado em um hospício. Dando continuidade à sua revolução mesmo internado, o Major dá aulas aos outros internos e planeja uma fuga malsucedida, além de convencer o diretor da instituição a adotar políticas mais permissivas.

Saindo do hospício, Quaresma compra um sítio, no qual começa a trabalhar, tendo a ajuda de um grupo de sem-terra, mostrando a opção do filme por abordar a questão agrária com ares contemporâneos. Depois da tentativa rural ser frustrada pela truculência de vizinhos latifundiários, o protagonista é reintegrado ao Exército, onde volta a conviver com seus colegas de hospício, é tornado carcereiro de um presídio e, ao denunciar as execuções ocorridas no local para Floriano Peixoto, é condenado à morte por traição.

Morto por seu amor à pátria, Quaresma se consagra enquanto um herói com ares de cavaleiro medieval perdido em terras tropicais. Com a morte, aponta Rossini (2003, p. 138), “todas as suas esquisitices transformam-se em qualidades desejáveis e que devem ser seguidas pelos ‘nacionais’. Olhar as coisas do Brasil com mais cuidado e não pensando apenas nos interesses próprios”.

Já na adaptação cinematográfica da obra de Mário de Andrade, a autora destaca a atualização da narrativa em consonância com o tempo de exibição do filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, mas sem alterações significativas na trama. Assim, o ano de 1969, com as perseguições e torturas do regime militar, é inserido na história de

forma que Macunaíma, com sua malandragem e preguiça, se consolide enquanto uma maneira de lutar contra e de sobreviver à repressão e ao conservadorismo daqueles tempos.

O filme preserva a preguiça, a malandragem e a falta de caráter da personagem literária para mostrar como, naquele contexto, o malandro era o herói perfeito. Como opção estética e narrativa, Rossini destaca a opção do diretor pelo tropicalismo, resgatando as discussões modernistas e antropofágicas sobre as relações entre arcaísmo e modernidade na sociedade e cultura nacionais. Assim como em *Policarpo Quaresma, herói do Brasil*, se fez uma identificação de Macunaíma com o país, principalmente através do uso de roupas e da composição de cenas que ressaltassem o verde e o amarelo.

Filmes e personagens, no entanto, apresentam diferenças importantes: enquanto a ligação com a nação é positiva na adaptação da obra de Lima Barreto, na do livro de Mário de Andrade ela é negativa. Negativa também é a morte de Macunaíma: enquanto Quaresma morre pela pátria, o malandro termina seus dias abandonado por todos e cai em uma lagoa em tons verde-amarelos. Tingindo as cores da bandeira nacional, seu sangue é uma espécie de sangria, de extirpação dos sentidos podres de um país, enquanto o de Policarpo é sagrado. Apesar de opostas, as duas personagens, herói e anti-herói – interpretadas pelo mesmo ator, Paulo José – funcionam como uma espécie de metáfora nacional, sendo que ambos “dão-se conta de que os males do Brasil são muita saúde e pouca saúde, frase repetida por Macunaíma, e a maior praga a atacar a plantação de Policarpo. Herói ou anti-herói, os dois lutam contra o mesmo inimigo” (ROSSINI, 2003, p. 141).

Encerradas as discussões centradas nas problematizações políticas, sociológicas, televisivas e audiovisuais que dialogam com *O Brado Retumbante*, a reflexão se encaminha para a análise da minissérie. A partir das categorias *o público e o privado* e *a desqualificação da política*, a ponte entre aporte teórico e objeto empírico, presente ao longo deste trabalho, chega ao seu estágio principal, pois será a análise estético-narrativa do conjunto da minissérie, com momentos mais detalhados em algumas cenas, que permitirá que as suas representações sobre a atividade política e os políticos sejam vistas de maneira mais clara e aprofundada.

6. ANÁLISE DE SEQUÊNCIAS: O BRADO DE VENTURA EM DOIS ATOS – A POLÍTICA E OS POLÍTICOS EM UMA MINISSÉRIE BRASILEIRA

Dividida em três partes, a análise da minissérie articula as discussões sobre as representações sobre a política e os políticos em *O Brado Retumbante* a partir das categorias *o público e o privado* e *a desqualificação da política*. Em ambas as categorias, serão levadas em conta tanto uma visão de conjunto sobre a presença dos pontos aos quais cada uma está centrada ao longo da minissérie quanto uma análise aprofundada de algumas cenas, que permitem uma problematização mais densa das construções feitas na trama sobre a questão política e seus agentes.

6.1 Organização teórico-metodológica da análise

Na articulação entre uma visão de conjunto e uma análise mais aprofundada de algumas cenas, se levou em conta os momentos que melhor problematizavam, na minissérie, as discussões principais de cada categoria, permitindo um diálogo das especificidades estético-narrativas da minissérie com as questões teóricas suscitadas ao longo dos capítulos anteriores. Dessa forma, foram escolhidas quatro cenas para cada categoria para realizar tal análise, sendo que as problematizações feitas em todas dialogam com as discussões despertadas pelos demais momentos das categorias.

Em *o público e o privado*, as quatro cenas em destaque, em sua maioria de curta duração, privilegiam a análise da construção de Paulo Ventura enquanto personalidade pública e privada na qual essas duas facetas estão permanentemente ligadas. Essa interligação está presente tanto durante seu enfrentamento com um adversário político em um banheiro (cena 1) e na visita ao segurança que foi baleado em um atentado que tinha Ventura como alvo (cena 2), quanto durante seu pronunciamento sobre sua experiência com a filha transexual (cena 3) e seus momentos de solidão em um quarto de hotel em Buenos Aires, depois de se separar de Antonia (cena 4).

Já em *a desqualificação da política*, as quatro cenas selecionadas dão destaque para o modo de a minissérie representar a política institucional como uma atividade eminentemente negativa, na qual Ventura e seu grupo representam o bem e a honestidade, valorosas exceções em meio a uma maioria de políticos preocupados somente com a manutenção dos próprios privilégios. Esse privilégio das características negativas da política se encontra tanto quando a candidatura de Ventura à presidência da Câmara dos Deputados é decidida pelos líderes do Congresso Nacional (cena 1) quanto

durante os enfrentamentos pessoais de Antonia (cena 2) e Paulo Ventura (cena 3) com envolvidos em casos de corrupção, e também durante o anúncio heroico do presidente de que iria disputar a reeleição (cena 4).

6.2 O público e o privado

A intenção de *O Brado Retumbante* de exemplificar os efeitos do poder na vida de seus agentes através de Paulo Ventura fica clara desde o início da minissérie: a partir do momento em que se torna presidente, tanto as tarefas quanto o ânimo de Ventura mudam radicalmente. A fim de construir uma personagem política heroica e que se fortalece quando embarca na luta contra a corrupção, vendo nesta aventura política a sua grande missão, a minissérie opta por mostrar como, para Ventura, a presidência também foi sinônimo de melhora de vida.

Antes de tomar posse como chefe de Estado e de governo do Brasil, o então presidente da câmara dos Deputados, visto como risível e inofensivo por seus pares, estava desacreditado da política: preferia passar as tardes com Alessandra, esposa do senador Alarico Ferrão, a comparecer às sessões plenárias. O momento em que o melhor amigo e futuro Ministro da Casa Civil Aires Saldanha chega no seu quarto de hotel para lhe avisar que o Presidente da República e seu vice morreram em um acidente de helicóptero é emblemático: dormindo depois de esvaziar boa parte de uma garrafa de whisky, Ventura é salvo do alcoolismo e da solidão por uma fatalidade⁸.

Em seguida, o presidente acidental voa até o Rio de Janeiro e pede para Antonia morar com ele no Palácio. “Sem você eu não consigo”, ele insiste, e a historiadora aceita interromper a separação. Reconciliado, o novo casal presidencial dá ânimo para o futuro herói embarcar na sua luta contra o mal, contra a corrupção. Os acontecimentos da esfera privada, na minissérie, desde o início, impactam diretamente no âmbito público, tendo, muitas vezes, a função de amparar a faceta política do seu protagonista.

Empossado, Ventura começa a ser construído enquanto presidente: um político de fora da política, sem vícios e interesses pessoais, que encara o cargo imposto pelas circunstâncias como uma missão. Após sua primeira reunião ministerial, momento em que a câmara, em *close* nas placas das dezenas de ministérios que compunham o governo herdado por Ventura – da criança, do adolescente, da igualdade racial, da desigualdade racial –, opera uma crítica silenciosa ao inchaço da máquina pública do

⁸ Como aponta Pinheiro (2012), tal fatalidade não ocorreria no Brasil real: protocolarmente, é proibido que o presidente e o vice viajem juntos.

Estado brasileiro, o novo presidente se encontra no banheiro com o ex-amigo e agora desafeto Floriano Pedreira. A cena deste encontro entre os dois, já no fim do primeiro episódio, ilustra, em 4min38s, como a representação da política e dos políticos de *O Brado Retumbante* passa pelo fortalecimento da noção melodramática de bem contra o mal.

Parte da herança maldita deixada pelo ex-presidente Aurélio Montesanto, Floriano é o titular de um Ministério da Justiça tomado pela corrupção que Ventura pretende exterminar. O encontro começa em tom de desesperança: o presidente parece ver com pesar a transformação do ex-advogado idealista que partilhava da mesma visão de mundo que ele, mas a quem a política corrompeu. Ao virar um político profissional, o ministro da justiça abdicou de seus ideais para lutar apenas por interesses pessoais. Dentro da caracterização melodramática, Floriano é mostrado como um contraponto a Ventura, que, por ter entrado na política para combater a corrupção que o ex-amigo representa, é um político contra a política tradicional, e por isso mesmo alguém honesto e legítimo. Se Ventura é a esperança de um futuro melhor, mais ético, Floriano é a personificação do político corrupto, do passado, que, decadente, ainda insiste em ocupar, através de métodos questionáveis, um espaço no qual não tem mais legitimidade para permanecer.

É possível identificar, na construção da cena, o privilégio das figuras do mocinho e do vilão, mostrando, através de planos fechados e do jogo de espelhos, que criam uma encenação de batalha, o banheiro enquanto palco para a guerra de palavras entre o bem e o mal. Essa espelhação e mudança de foco entre as figuras de Ventura e Floriano permite uma alternância dinâmica entre a expressão de cada um, sobressaindo a petulância do Ministro da Justiça, que se ancora no discurso da experiência para defender a manutenção de práticas arcaicas, e a confiança inabalável do novo presidente, que sabe estar lutando pelo certo, por mais difícil que isso seja.

Em menos de cinco minutos, são expostos o discurso e a prática de ambos: por um lado, há a arrogância corrupta dos poderosos, dos que mandam na política e fazem dela um meio de obtenção infinita de benesses. Aos poucos, a animosidade sutil, sustentada por ironias breves, se transforma em ameaças indisfarçadas. Ventura deixa claro que irá perseguir os políticos corruptos, sem descanso, e Floriano apela para a falta de engajamento político do brasileiro, em um país que não teria opinião pública, uma nação de analfabetos, para garantir ao presidente que nada irá mudar (imagens 3a a 3b).

“A política pode ser muito divertida”, diz Floriano, em sua devassidão corrupta, ao que é rebatido pelo presidente-herói: “e muito lucrativa, a julgar pelo teu patrimônio” (imagens 3c a 3f). O agora chefe de Estado brasileiro é o outro lado, o bom: o contraponto salvador ao mau-caratismo da quadrilha de Floriano e do Senador Nicodemo, o futuro ético e bem intencionado confrontando o passado corrupto. Não há espaço para hesitações: o discurso do mal, personificado por Floriano, é inteiramente repulsivo e combatível, e combatido e derrotado de fato será pelo bem, representado pela justiça, força e honestidade de um Paulo Ventura que deixa claro que não dará descanso aos maus, custe o que custar.

Imagens 3a a 3f: Encontro de Floriano Pedreira e Paulo Ventura – a guerra está declarada



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

Nessa sequência, a importância da configuração do olhar do espectador para o impacto da construção de contraponto entre Ventura e Floriano se relaciona com as

considerações de Xavier (2003), segundo quem o ato de ver um filme – ou uma minissérie – se mostra como uma oportunidade de observação de gestos e ambientes por distanciamentos diversos. Assim, o espectador se depara com as imagens do vilão e do mocinho por diversos ângulos do banheiro, com a utilização frequente do campo/contracampo, tendo a impressão de ver todos os momentos da briga entre os dois ex-amigos.

Nesta cena, diferentemente do que prevalece nas que serão analisadas a seguir, Ventura não ocupa uma posição central no enquadramento, cabendo esta a Floriano. Assim como se verá em uma cena da próxima categoria de análise, os vilões da minissérie ocupam o centro da imagem para que o seu poder malévolo seja reforçado, bem como suas expressões faciais arrogantes, dando-lhes uma faceta aterrorizante, mas que não faz com que Ventura se sinta amedrontado, pois ele sabe como enfrentar o mal que Floriano representa. A trilha instrumental que acompanha a segunda metade desta cena também lhe confere dramatismo, reforçando a ideia de batalha do bem contra o mal.

A luta do bem contra o mal, aqui, pode ser inserida na relação entre público e privado operada pela minissérie: as duas esferas se influenciam, se for levado em conta o passado de Ventura e Floriano. Afastados pela política, nesse caso relacionada à ambição desmedida e à corrupção por dinheiro e poder, que subverteu um advogado talentoso e idealista, os dois ex-amigos agora começam a protagonizar uma batalha entre dois mundos que atravessará toda a minissérie. Corrupção, idealismo, vilania e honestidade se enfrentam em um confronto cristalino, no qual se sabe contra o que se deve lutar.

Além disso, nessa cena, estão presentes os indícios da futura legitimação de Ventura enquanto um herói que se fortalece dessa forma porque ela vem da consolidação externa, e não dele próprio, que rebate a ironia arrogante de Floriano sem hesitar: “eu não sou salvador de porra nenhuma, mas sei onde moram os parasitas desse país”. Floriano deseja boa sorte a ele, que agradece e lamenta não poder dizer o mesmo – (imagens 4a a 4f). A sorte está lançada: os dois irão se preparar para uma batalha dura, cujos lados já estão definidos, o mal, a corrupção dos políticos de carreira, defendendo a perpetuação de interesses mesquinhos, contra o bem, os políticos por ocasião, apenas para limpá-la da sujeira do outro lado, os defensores da pátria, dos princípios, da

honestidade. Não há espaço para o meio termo, para a complexidade, para a negociação, pois o mal está apenas do outro lado, e negociar seria igual a se corromper.

Imagens 4a a 4f: bem x mal - o fim da primeira batalha



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

E assim que termina o duelo verbal com Floriano, Ventura recebe uma visita do senador Alarico Ferrão, que lhe passa o celular – Alessandra tem uma notícia. A esposa do senador avisa que está grávida do presidente, e os efeitos do caso continuam no segundo episódio. Depois da conversa com Floriano, o presidente se encontra com outro vilão, o Senador Nicodemo, que a seu modo malevolamente cortês ameaça: “há muita gente má por aí, meu presidente”. Como Ventura não se intimida perante ameaças, Nicodemo ataca: manda uma caixa com bombons de cupuaçu e fotos do presidente com Alessandra em uma piscina, que são vistas por Antonia. Depois de dar um tapa na cara do marido, ela mostra como, na minissérie, o público e o privado estão sempre juntos, e

para o casal Ventura, eles significam união contra o mal, contra os políticos corruptos, falando para o marido ligar para o senador.

No mesmo episódio, a *questão Alessandra* é resolvida – com medo que o senador Ferrão veja as suas fotos com Ventura, ela termina o caso, esclarecendo que tinha inventado a gravidez –, mas os problemas continuam a povoar a vida pessoal do presidente. Com o sugestivo título *O público e o privado*, o segundo episódio levanta a discussão sobre a correção de Ventura enquanto homem público, ao não interferir quando a filha Marta é presa por agredir uma vizinha. Marta e Antonia ficam furiosas com ele, que é visto como intransigente. Dessa forma, a minissérie reforça a construção de seu protagonista enquanto um homem forte e justo, capaz de fazer sacrifícios pela moralidade.

No episódio seguinte, Ventura, enquanto símbolo de justiça e luta contra a corrupção, sai fortalecido após uma quase tragédia: logo depois de anunciar pela televisão que mandou ao congresso um projeto de lei propondo punição mais severa para crimes cometidos por funcionários públicos, ele é baleado quando sai de uma ópera no Theatro Municipal, no Rio de Janeiro. Depois de ser operado e passar alguns dias no hospital, Ventura se recupera e volta para o Palácio. Antes de voltar, no entanto, ele precisa fazer uma visita.

Além do presidente, seu segurança Djalma também foi baleado, entrando em coma. Esta cena, com 1min40s de duração, começa com a imagem de Ventura no quarto de hospital conversando com o segurança inconsciente. À diferença de sua primeira visita a Djalma, mostrada em cena anterior do mesmo episódio, quando enfrentou uma enfermeira do hospital e falou com o segurança de pijama, em tom de desabafo, o presidente, agora, mantém o tom de proximidade, mas já tendo retomado sua postura presidencial.

Se na visita anterior, Ventura sentou ao lado da cama de Djalma, ele agora está de pé, prestes a continuar sua missão política. A preocupação com o segurança e o sentimento de amizade por ele permanecem – “quando você sair daqui, nós vamos cair no samba. Falar mal do Vasco, bem das mulheres, te prometo”, ele garante - mas o tom é decidido, de quem consola guiando, de quem sabe o que fazer e como fazer (imagens 5a a 5d). Diferentemente da cena anteriormente analisada, em que o enquadramento priorizava a centralização da figura arrogante e malévola de Floriano, aqui Ventura

ocupa o centro da imagem, estabilizando a figura forte do presidente que se recuperou de um atentado e está pronto para continuar sua luta contra a corrupção.

Imagens 5a a 5d: Ventura visita Djalma



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

A construção de Ventura como um líder que, apesar de informal, passa a ganhar ares de super-homem, condizente com seu papel enquanto presidente que tem uma missão, se relaciona, neste momento da minissérie, com a análise de Eco (1990) sobre a criação do mito do super-homem no romance popular. O presidente sai do quarto de Djalma de mãos dadas com a esposa, segurando uma bengala e recusando a cadeira de rodas, descendo ao térreo do hospital, de onde caminha em direção aos jornalistas e à multidão, que carrega cartazes e grita mensagens de apoio ao então ascendente herói nacional (imagens 6a a 6f). Assim como durante sua visita a Djalma, nesta parte da cena o enquadramento prioriza a centralização da figura de Ventura, dando-lhe uma aparência de força e carisma popular, reforçada pela trilha instrumental com tons dramáticos, que dá a cena um tom grave, ainda que esperançoso – Ventura está de volta ao comando do país.

Imagens 6a a 6f: o presidente deixa o hospital



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

Sobrevivendo a um ataque na mesma época em que manda ao congresso um projeto de lei que propõe penas mais severas para crimes cometidos por funcionários públicos, Ventura começa a se consagrar enquanto aquele que resolve as contradições sociais por conta própria, encontrando as saídas para solucioná-las sem a consulta popular. Oprimido, o povo conta com o carisma e as qualidades excepcionais do super-homem para que suas carências sejam sanadas, destaca Eco. Dentro dessa construção, ao povo, em *O Brado Retumbante*, resta apoiar a jornada heroica de Ventura contra a corrupção e torcer para que ela seja bem sucedida. Assim, além de se relacionar com a análise de Eco sobre o super-homem onipotente, a minissérie dialoga com a definição de Moisés (2008) sobre a demanda por um sistema político que despreza mecanismos democráticos, chamado de *democracia sem congresso*, que será retomada na próxima categoria de análise.

A problematização de Rossini (2003) sobre a relação entre a construção de personagens heroicas e a identificação desse heroísmo com um sentido de nacionalidade

brasileira pode ser ligado ao momento de consagração de Ventura enquanto presidente-herói. Tal como o Policarpo Quaresma da adaptação cinematográfica do livro de Lima Barreto analisada pela autora, Ventura se consolida enquanto um herói nacional, um patriota que vai até as últimas consequências para lutar pelo bem do país, mesmo que isso implique em correr risco de vida. Carismáticos e idealistas, Policarpo e Ventura fazem com que as suas lutas e destinos se confundam com os rumos do Brasil e dos brasileiros, tão ligados que estão, enquanto figuras heroicas, ao destino nacional.

Além das especificidades de sua construção heroica, a cena em análise permite compreender a consolidação de Ventura como o que Pallottini (2013) define como personagem sujeito, aquela capaz de se adonar de seu próprio destino, porque movida por uma vontade potente. No caso do protagonista da minissérie, essa vontade se traduz em uma missão, em uma necessidade constante de enfrentar perigos, inclusive o risco da morte, para escapar destes perigos se tornando ainda mais forte, e não descansar até acabar com a corrupção na política nacional.

Pensando na tradição ficcional televisiva, esse seria um espaço propício para a criação da personagem-sujeito, segundo Pallottini (1998), pela personagem de televisão ter se firmado como aquela que supera obstáculos que pareciam impossíveis de serem enfrentados, sendo assim alguém extremamente forte e obstinado. A vontade da personagem-sujeito, dessa forma, prevalece na ficção televisiva, sendo no caso de Ventura uma vontade de mudança e de acabar com a corrupção que se legitima por pensar no coletivo, por pensar no bem de um país. Agora recuperado após um tiro que quase o matou, o presidente sai do hospital aclamado pelo povo e fortalecido em sua vontade, em sua missão presidencial.

De volta ao palácio e à presidência, Ventura passa por um período de aparente estabilidade pessoal e profissional, até que o quinto episódio traz, simultaneamente, impasses nas esferas pública e privada. Na mesma entrevista coletiva em que fala sobre o conflito na fronteira com a Bolívia do Sul⁹, onde dois soldados brasileiros foram mortos por uma guerrilha do país vizinho fictício envolvida com o narcotráfico, o presidente é informado por uma jornalista que seu filho, Júlio, estava de volta ao país.

Ao mesmo tempo em que tem que lidar com a situação na fronteira, pressionando Navarro para punir os responsáveis e evitar um conflito armado, Ventura é

⁹ Neste caso, a imagem do país fictício é construída ao molde de uma paródia dos países latino-americanos, e seu mandatário, o presidente Navarro, é criado enquanto uma caricatura da figura do caudilho latino-americano, se auto proclamando *el hombre*.

confrontado com o retorno repentino do filho, que saiu de casa depois de brigar com o pai, que não aceitava sua homossexualidade. Quando reencontra Júlio, o presidente não tolera que ele tenha feito uma cirurgia de mudança de sexo e se tornado Julie. Em processo de choque ao ser confrontado com a transexualidade de Julie, a quem inicialmente rejeita, Ventura aos poucos aceita a situação, se sentindo culpado pelo próprio preconceito depois que a filha é espancada e sofre graves ferimentos.

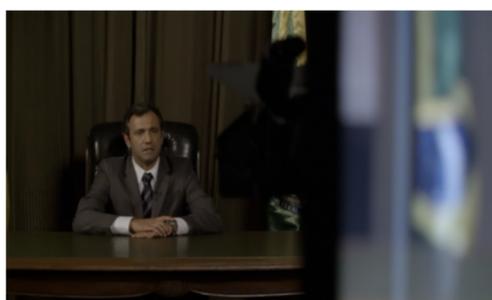
A cena analisada a seguir, com 2min2s de duração, mostra o pronunciamento televisivo de Ventura após a resolução do problema na fronteira com a Bolívia do Sul e a recuperação de Julie, que conseguiu, com um juiz amigo do pai, a autorização para mudança de nome. Em uma cena curta, a minissérie exemplifica a sua tendência de tratamento das esferas pública e privada através do seu protagonista: as duas andam juntas, sendo o pai e o esposo o mesmo homem que salva o país que preside de um conflito armado e da corrupção endêmica da atividade política. Esse mesmo homem, contudo, não vê como uma atitude corrupta usar sua influência junto a um amigo juiz para obter um benefício para um parente seu¹⁰.

Ao mostrar o início do pronunciamento do local onde ele é dado por Ventura e, em seguida, pela tela da televisão na sala da casa de Marta, onde Julie e Antonia assistem à transmissão, a cena foca tanto no conteúdo do discurso quanto nos seus efeitos na esposa e, principalmente, na filha do presidente, que chora ao ver o pai reconhecer o próprio preconceito e pedir desculpas (imagens 7a a 7f). A cena, dessa forma, mostra a apreensão de uma cena pública a partir de um espaço doméstico, exemplificando, em sua construção técnico-estética, a aproximação constante das esferas pública e privada.

Imagens 7a a 7f: Julie assiste ao pronunciamento de Ventura



7a



7b

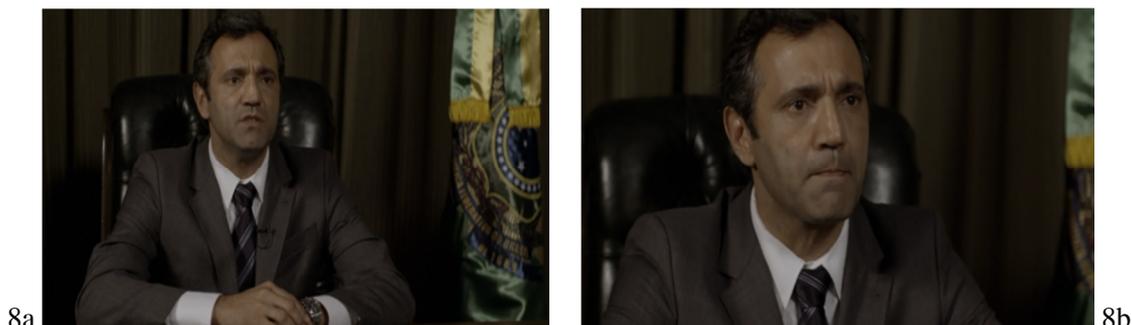
¹⁰ O artigo 332 do Código Penal brasileiro define o crime de tráfico de influência como: “Solicitar, exigir, cobrar ou obter, para si ou para outrem, vantagem ou promessa de vantagem, a pretexto de influir em ato praticado por funcionário público no exercício da função”. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9127.htm. Acesso em novembro de 2016.



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

Após celebrar a solução do caso na Bolívia do Sul, Ventura não faz rodeios para falar do conflito familiar: “eu errei profundamente em um aspecto da vida onde homem nenhum pode errar: eu errei como pai”. Ao usar a situação da filha para abordar o preconceito sofrido por homossexuais e transgêneros, o presidente adota uma postura humilde e magnânima, reconhecendo seus erros, pedindo desculpas públicas para Julie e para todas as vítimas deste tipo de preconceito e desejando um mundo melhor, mais tolerante aos diversos tipos de comportamentos humanos (imagens 8a e 8b). Nesta cena, também estão presentes a trilha lenta e dramática, que dá um tom simultaneamente grave e melodramático, e o enquadramento da figura de Ventura no centro da tela, enfatizando a humildade e grandeza do gesto de um homem que age com a mesma coragem como pai e como presidente.

Imagens 8a e 8b: Ventura pede mais tolerância



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

É possível relacionar a postura de Ventura durante o pronunciamento com a análise de Campbell (1990) sobre a construção do herói. A jornada heroica definida por Campbell, que contém a evolução do herói até atingir um estado de coragem e confiança, um senso de preocupação com uma missão e com aqueles que o cercam, está presente na saga presidencial de Ventura e nos seus comportamentos. Ao buscar uma solução para o impasse na fronteira com a Bolívia do Sul e tentar ser um pai melhor, mais tolerante, o protagonista da minissérie não age mais como uma pessoa, e sim como um estadista e, principalmente, um líder, que passa a adquirir uma consciência heroica. Ventura parece perceber que suas ações têm de ser condizentes com a jornada que precisa cumprir, com seu objetivo moral de decidir, cotidianamente, o que é melhor para o seu país.

E, pensando nas especificidades do heroísmo de Ventura, a presença de um sentido de cordialidade, a partir da definição de *homem cordial* de Buarque de Holanda (1995), ajuda a compreender a construção de um herói informal e que, apesar de carismático, sedutor e socialmente desenvolto, é extremamente emotivo e ligado a uma noção privada de personalidade. Tal ideia de informalidade se relaciona com a opção da minissérie pela valorização de uma personagem presidencial tão ligada com sua noção de política. Em *O Brado Retumbante*, o político principal é Paulo Ventura não por ser ele o presidente, e sim por ser ele quem é: passional, carismático e magnânimo.

Dentro desta construção e da abordagem da minissérie para questões privadas de seu protagonista, no caso sua relação com a filha transexual, contudo, há a preocupação com noções que dizem respeito a problemáticas coletivas. Ao mostrar um tema socialmente relevante e ainda pouco discutido na ficção televisiva, *O Brado Retumbante* reúne discussão política e temas sociais que também são politicamente relevantes, fortalecendo, através de sua figura presidencial, uma mensagem de respeito e tolerância com as diferenças.

Avesso a rituais pomposos, Ventura se torna uma personagem mais forte por sua espontaneidade, que também inclui defeitos que parecem estar ali apenas para torná-lo mais humano e simultaneamente forte e melhor, alguém que se arrepende de seus erros, que está disposto a mudar, como ao aceitar a transexualidade de Julie. E esta construção é heroica porque mesmo os defeitos de Ventura o tornam melhor, pois o presidente se

arrepende e se dispõe a evoluir, a estar cada vez mais próximo de um comportamento condizente com o de um herói, que tem pela frente uma dura batalha contra a corrupção.

Essa superposição do interesse privado no exercício da atividade pública enquanto uma especificidade brasileira se mostra, além de objeto constante de crítica da minissérie na sua representação da atividade política, como a próxima categoria irá problematizar, algo naturalizado dentro da própria trama. Exemplificando o patrimonialismo detectado por Faoro (2001) em sua análise da formação política nacional, marcado pela apropriação do poder político para usos privados, tem-se a vida extraconjugal de Ventura sendo conduzida dentro de ambientes públicos e com apoio do aparato do Estado, sem que isso seja criticado em *O Brado Retumbante*.

Ao centrar sua representação negativa da atividade política na corrupção, no desvio de recursos públicos para pagamento de propinas que enriquecerão os bolsos de deputados, senadores e ministros, a minissérie faz vista grossa para a apropriação do público pelo privado pelo presidente em seus casos familiares e amorosos. Além do tráfico de influência exemplificado na análise da última cena, dois deles se destacam: depois de ser examinado pela médica que o acompanha desde que saiu do hospital, Ventura faz sexo com ela em seu gabinete, no quarto episódio, e quando um *sheik* árabe visita o Brasil, o presidente se encanta por sua intérprete, montando uma operação coordenada por membros de sua equipe para encontrá-la com discrição, no sexto episódio.

Os ares tragicômicos da situação – quando Ventura chega ao local, a intérprete está passando mal depois de comer os frutos do mar preparados por um *buffet* – evitam uma eventual discussão sobre a apropriação do privado pelo público por parte de alguém que luta constantemente contra essa mesma apropriação, e o que se destaca é a frustração do presidente por todo aquele planejamento ter resultado em nada. Essa falta de discussão está presente na minissérie como um todo no que diz respeito à problematização de ambiguidades, especialmente nas diretamente relacionada à Ventura. O caso da concessão da mudança de nome de Julie por um juiz amigo do presidente, no episódio anterior, é um exemplo claro desse esvaziamento da discussão de ambiguidades. O caso é discutido apenas uma vez, quando o empresário Tony, genro de Ventura e cujo celular foi grampeado pela equipe de inteligência presidencial, escuta o momento em que Antonia diz a Julie que o juiz autorizou a mudança de nome, e liga

para o senador Nicodemo para transmitir a notícia, sugerindo que Ventura teria subornado o magistrado. Depois, não se fala mais sobre o assunto.

Fiel na persistência em mostrar a vida pública e privada de Ventura como marcada por constantes dramas e atribulações, a minissérie não dá descanso ao presidente após a resolução da situação com sua filha e do conflito na fronteira com a Bolívia do Sul: pouco depois, mais problemas políticos e familiares. Vítima de uma conspiração articulada pelo Senador Nicodemo que quase resultou no seu impeachment, o presidente teve falsas contas no Uruguai criadas por Tony. A participação de Tony no complô foi descoberta por acaso, o empresário confessou e o pedido de impeachment foi arquivado, mas logo em seguida Ventura é surpreendido pelo fim de seu casamento. Antonia diz a ele que tem um caso com um escritor argentino e que quer a separação.

Desolado, inconformado e bêbado, Ventura vai até o apartamento de Antonia dias depois, e a recusa dela de reconsiderar a decisão só aumenta a tristeza e a sensação de abandono do presidente, que se isola na ala residencial do palácio, trocando a agenda presidencial pela bebida, o pijama e a barba por fazer. O tempo passa e o isolamento continua, sendo rompido apenas pela decisão de Ventura de criar uma agenda de última hora em Buenos Aires para poder se encontrar com Antonia, que se mudou para a capital argentina. O presidente começa a beber já na celebração do acordo comercial com o chefe de Estado argentino, comete uma gafe no evento e sai às pressas, confiante que Antonia se encontraria com ele no hotel onde está hospedado.

A sequência analisada a seguir, dividida em duas partes – entre elas, há uma pequena cena que mostra o pronunciamento do presidente interino, Floriano Pedreira, cercado pela esposa e pelos filhos –, retrata, em 1min40s, a solidão e tristeza de Ventura após a separação, enfatizando um sentimento de abandono. Sozinho no quarto de hotel, o presidente espera por Antonia bebendo vinho quando a campainha toca e sua alegria por revê-la rapidamente desaparece - ele percebe que se tratava de um de seus seguranças, que diz que foram detectados fotógrafos na vizinhança e pede licença para fechar as cortinas do quarto (imagens 9a a 9j).

Imagens 9a a 9j: Ventura no quarto de hotel – esperando Antonia



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

Na segunda parte da sequência, a câmera focaliza um relógio e em seguida Ventura deitado na cama: o tempo passou, e Antonia não apareceu. O presidente tenta ligar para ela, sem sucesso, bebe mais vinho e então desiste – pede para cancelarem o jantar e avisa que está voltando ao Brasil. Depois da rejeição, só resta deitar na cama

(imagens 10a a 10f). Esta cena também insere Ventura em uma construção como homem e presidente cordial a partir da definição de Buarque de Holanda (1995): além de emotivo, informal e disposto a aprender com seus erros, Ventura é cordial em seu pavor em viver consigo mesmo. Sozinho e alcoolizado em um quarto de hotel, o presidente é o homem abandonado, a vítima solitária que vê na bebida um refúgio, e cuja solidão é enfatizada pela imagem que, tanto próxima quanto distante dele, o coloca no centro, reforçando o sofrimento do herói à deriva.

Imagens 10a a 10f: Ventura desiste – Antonia não vem



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

A incapacidade de Ventura de lidar com a própria solidão também pode ser problematizada a partir da análise de Sennett (2014) sobre o desenvolvimento das noções de público e privado e sua relação com o chamado declínio do homem público. Com a demanda por maior liberdade surgida no século XVIII, segundo Sennett, o equilíbrio entre o público como *criação* humana e o privado como *condição* humana, com um domínio evitando os excessos do outro, teria começado a desaparecer,

causando o esvaziamento da vida pública e o ensimesmamento cada vez maior dos indivíduos.

Esse esvaziamento também gerou a ausência de debate sobre a confusão entre comportamento público e personalidade privada, que justamente por não ser discutida se torna cada vez maior. O resultado é uma sociedade crescentemente intimista que sacrifica a noção de coletivo em favor das necessidades individuais, o que causa o aumento do narcisismo e da dificuldade dos indivíduos em lidar com seus próprios sentimentos, que dificilmente são compartilhados. É em tal contexto intimista que se desenvolve a confusão de Paulo Ventura entre seu comportamento enquanto homem público e marido abandonado, uma confusão que causa tristeza e afeta seu desempenho enquanto presidente.

De volta ao Brasil, Ventura passa ainda por alguns momentos de isolamento, demorando para sair da ala residencial do palácio e chegando a convidar a filha Marta, também separada do marido Tony desde que o empresário admitiu ter participado do plano para criar contas bancárias falsas no nome do presidente, para morar com ele. Sozinhos e de coração partido, pai e filha, quando Marta vai ao palácio pegar algumas roupas e livros de Antonia, se abraçam e choram, iguais nas suas decepções amorosas.

A solidão de Ventura, contudo, dura pouco: empenhada a convencê-lo a se candidatar para um segundo mandato presidencial, a deputada e assessora presidencial Fernanda acaba se declarando ao chefe, admitindo ser apaixonada por ele. Pouco depois de negar uma investida de Ventura, afirmando não querer ser apenas mais uma de suas conquistas, Fernanda não resiste quando o presidente lhe diz que pode estar se apaixonando por ela. Em Fernanda, o presidente encontra um novo amor e uma parceira ideal para sua jornada, que está prestes a incluir a reeleição.

Quando já está com Fernanda, o presidente vê Antonia em um encontro forjado por Marta, que tentou reaproximar os pais depois de a mãe voltar de Buenos Aires decepcionada com o namorado argentino, que lhe surpreendeu com planos de ter um relacionamento aberto. Ao ver a ex-esposa, Ventura se incomoda, rejeitando as sutis tentativas de reconciliação dela.

Se Antonia percebeu que o caso com o escritor Martín foi um erro e quer retomar o casamento, o presidente está feliz com o recomeço ao lado de Fernanda, que, diferentemente de Antonia, não o deixou durante sua missão presidencial. Em *O Brado Retumbante*, Ventura é um presidente-herói que não pode ser abandonado: quando isso

acontece, não há uma segunda chance para quem o rejeitou. É como se Antonia, por ter causado solidão a Ventura, merecesse agora ser punida da mesma forma.

6.2 A desqualificação da política

Depois de se analisar a construção da minissérie sobre as noções de público e privado, especialmente a partir da figura de Paulo Ventura, o foco se volta para a representação de *O Brado retumbante* da política enquanto atividade institucional. Desde o começo, se destaca uma ideia de desqualificação, de privilégio da representação da política institucional enquanto algo eminentemente negativo, corrupto, e que impõe àqueles que a praticam uma postura amoral, de disputa por poder e por mando.

A primeira sequência em análise nesta categoria, que abre o episódio inicial de *O Brado Retumbante* e tem duração de 3min46s, exemplifica tal construção da política: após a exibição das imagens externas (legendas de localização: Brasília – Congresso Nacional), abre-se a porta do elevador, de onde sai, apressado, o Deputado Federal Pachequinho, que cumprimenta eleitores e se esquiva da imprensa. O semblante de Pachequinho continua sendo de afobação – leva o lenço ao rosto, diz a um repórter que não tem nada a declarar – quando ele entra no gabinete do presidente da Câmara dos Deputados, Bodelér Sampaio, onde estão os líderes do Congresso. Depois de pedir a Bodelér a nomeação de seu cunhado – “um rapaz brilhante, mas que precisa do primeiro emprego” –, Pachequinho é repreendido pelo presidente da câmara, mas atendido, e o Senador Nicodemo Cabral – o único em pé na sala, de costas para a mesa em torno da qual estão sentados os outros –, a quem Bodelér pergunta qual é o veredito sobre a sucessão da Câmara e que até o momento observava a paisagem brasiliense pela janela, se vira para os demais (imagens 11a a 11d).

Aqui começa a configuração do senador Nicodemo enquanto personagem vilanesca, como o político malévolo e poderoso, que domina a cena mesmo antes de seu rosto ser mostrado, com sua voz grave, que, logo se percebe, toma as decisões importantes da trama. A câmera privilegia tanto a imagem da sala de reuniões – seus móveis, os líderes do Congresso sentados à mesa – quanto o protagonismo da figura do Senador Nicodemo naquele ambiente e na política nacional. É ele quem dá as cartas, quem fala, quando perguntado por Bodelér, que lhe interessava que o próximo

presidente da Câmara dos Deputados fosse o inofensivo Paulo Ventura (imagens 11e e 11f).

Imagem 11a a 11f: líderes do Congresso escolhem novo presidente da Câmara dos Deputados



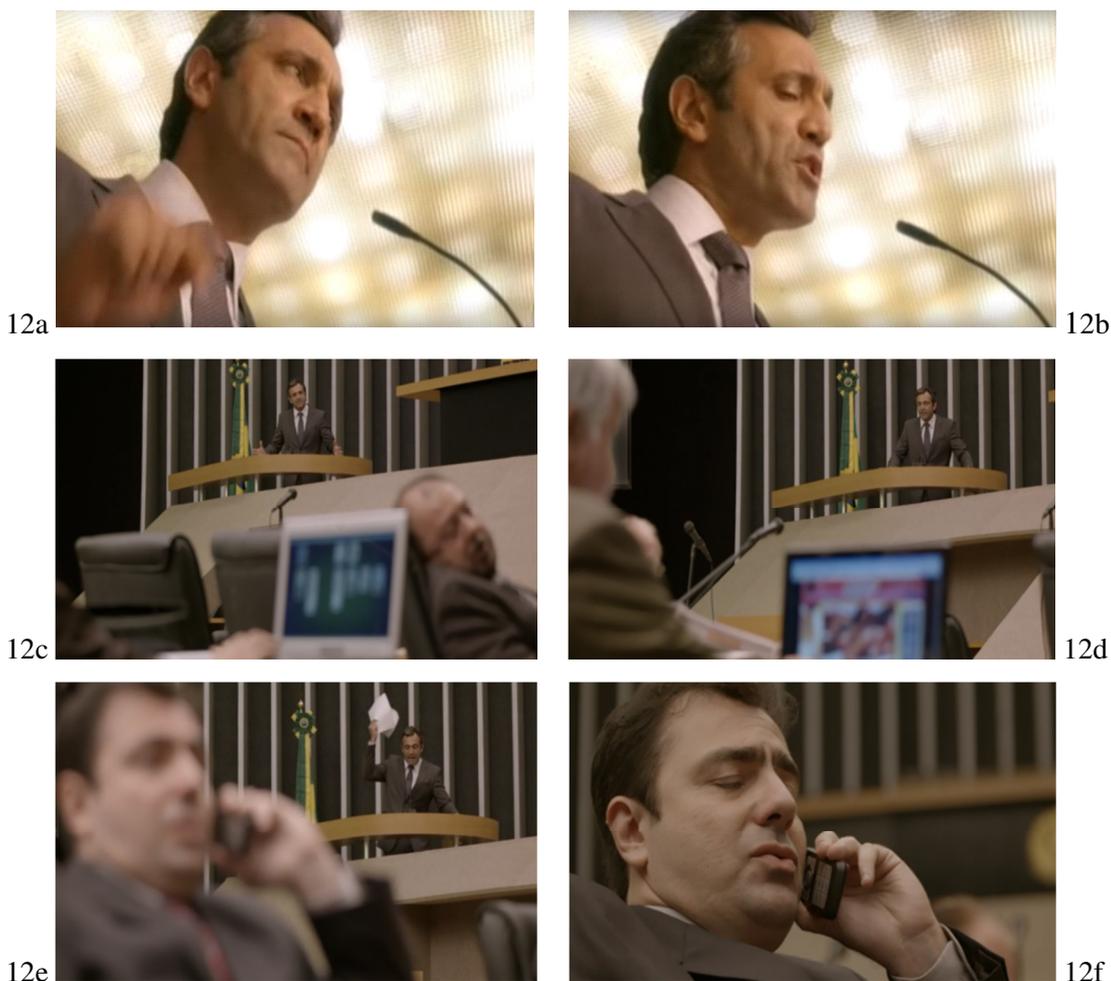
Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

E quem é Ventura? Corte para o Deputado Federal fazendo críticas ao governo, especialmente denúncias de corrupção envolvendo o Ministério da Justiça, que seriam acobertadas pelo Presidente Aurélio Montesanto, chamado de “chefe da quadrilha” em um plenário da câmara quase vazio, com enfoque inicial em primeiros planos que enfocam o seu semblante grave (imagens 12a e 12b). Em seguida, se passa para planos médio, de conjunto e primeiros novamente, nos quais os parlamentares presentes na sessão fazem tudo menos prestar atenção ao discursante – jogam paciência e olham conteúdos suspeitos na tela dos seus *notebooks*, dormem ou falam ao celular em tom de deboche a Ventura (imagens 12c a 12f). É nessa cena que se inicia a construção

dramatúrgica de Paulo Ventura enquanto homem público, um deputado federal com pouca força política – um solitário - que está prestes a se tornar o grande herói político nacional.

Ex-funcionário do gabinete do então Ministro da Justiça, Floriano Pedreira, de quem foi sócio em um escritório de advocacia, Ventura denuncia ao chefe e amigo um esquema de corrupção dentro do ministério e é demitido. Expondo o escândalo em seu blog, *Sonho Intenso*, torna-se o deputado federal mais votado do país, mas é visto por seus pares como politicamente inexpressivo. Enquanto ele termina seu discurso, tem-se um plano de conjunto do plenário da Câmara dos Deputados, a ambientação de um dos principais palcos políticos da trama como um ambiente pomposo e eminentemente decorativo, no qual um único homem tenta, em vão, sensibilizar seus pares sobre as mazelas da política nacional (imagens 12g a 12h).

Imagens 12a a 12h: Plenário do Congresso Nacional – Paulo Ventura discursa para plateia desatenta





Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

Pensando nas considerações de Bordwell e Thompson (2004) sobre a composição da *mise-en-scène* cinematográfica, é possível relacioná-las com o ambiente audiovisual criado por *O Brado Retumbante*, em que o exercício do poder se dá em locais pomposos, reforçando a inacessibilidade de uma atividade política feita de forma encastelada, longe da sociedade como um todo. Passando por gabinetes, plenários e salões palacianos, com sua iluminação tradicional e cores discretas – bege, branco, marrom – a composição da *mise-en-scène* ajuda a fortalecer a ideia do fazer político como algo exclusivo e distante – a política como mistério e palco de jogos obscuros. Essa ideia também é fortalecida pela transferência da sede do governo de Brasília para o Rio de Janeiro. Com isso, a primeira se torna a cidade da política institucional corrupta brasileira, na qual imperam os congressistas corruptos, simbolizados pelo grupo do senador Nicodemo, da qual está separado Paulo Ventura e seu futuro modo forte e honesto de governar.

Enquanto Ventura é mostrado, em planos de conjunto, descendo do plenário, com expressão de descrença, como que pensando que acabou de fazer um discurso inútil, há também, em *off*, o início do questionamento dos líderes à decisão do Senador, surpresos pela escolha de um “lunático”, um “Dom Quixote da internet” para a presidência da casa. Mas não há espaço para contestações: quando Pachequinho ressalta que, além de sua inexpressividade política, Ventura “nos deu muito trabalho inventando aquela CPI das Máfias”, Nicodemo se impõe, ameaçador, perguntando se o deputado conhecia alguma máfia (imagens 13a a 13c). Ante a negativa de Pachequinho, o senador, agora sentado à cabeceira da mesa dos líderes, decide: “assim como essa Máfia, Paulo Ventura não existe. E como ele não existe, é o homem ideal para presidir a Câmara” (imagens 13d a 13f). O movimento de uma câmera cada vez mais próxima do

Senador e um enquadramento que o mantém no centro da imagem deixam claro: é ele quem manda. Por enquanto – Paulo Ventura vem aí.

Imagens 13a a 13f: Senador Nicodemo Cabral decide – Paulo Ventura é o novo presidente da Câmara dos Deputados



13a



13b



13c



13d



13e



13f

Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

É possível relacionar a construção dessa sequência com algumas considerações de Jullier e Marie (2009) sobre as ferramentas para a análise fílmica nos níveis do plano e da sequência. No nível do plano, tem-se a construção do ponto de vista através da amplitude garantida, através da distância focal e da profundidade, nas imagens de conjunto do plenário, em que Ventura discursa solitário contra a corrupção do governo de Aurélio Montesanto, e da sala de reuniões do presidente da Câmara dos Deputados, na reunião dos líderes do congresso em que o Senador Nicodemo reina incontestável em sua decisão de tornar Ventura o novo presidente da casa.

No nível da sequência, tem-se a montagem que vai da sala de reuniões para o plenário, apresentando Ventura ao espectador, e depois volta para a sala de reuniões, criando um parêntese narrativo que fortalece a construção personalista do Senador Nicodemo, ao apresentar o deputado que ele queria que presidisse a Câmara dos Deputados e, no retorno à sala, sua força que não permite contestações. Também há a caracterização de Ventura como o herói antes de sua jornada começar, o “Dom Quixote da internet”, o homem bom e forte subestimado por seus futuros inimigos.

Assim, antes de se tornar presidente, Ventura já é anunciado enquanto um político diferente, dentro de um reforço de sua honestidade que deixa claro o seu lado em uma trama dividida entre bem e mal. Ao testemunhar um atropelamento com fuga do motorista, o ainda deputado espera a ambulância chegar e recusa o pedido de propina dos policiais, indo até a delegacia denunciar o caso.

Já em seu discurso de posse como Presidente da República, Ventura faz uma ode à honestidade, garantindo fazer de seu mandato uma luta constante contra a corrupção. Na cerimônia após o discurso, a delimitação entre bem e mal, entre políticos honestos e corruptos, continua, mostrando as mesmas personagens presentes na reunião para escolha do presidente da Câmara dos Deputados. Seja na conversa entre o Senador Nicodemo e o Deputado Josivan, em que o senador afirma que Ventura não teria coragem de tirar Floriano Pedreira do Ministério da Justiça, seja no deboche dos deputados Pachequinho e Bodelér, que preveem que o presidente não permaneceria três meses no cargo, se destaca a arrogância de quem tem o poder e não quer perdê-lo, subestimando a força de Ventura. Eles ainda não sabem, mas o bem vencerá dessa vez, através da figura obstinada, honesta e invencível do novo presidente.

No segundo episódio, a animosidade entre Floriano e Ventura, evidenciada na cena do primeiro episódio analisada na categoria anterior, se transforma em ação: o ministro da Justiça é o primeiro alvo da luta do presidente contra a corrupção. Os vilões tentam pará-lo – o Senador Nicodemo chantageia Ventura com fotos suas com a esposa de um senador, sem sucesso -, mas o presidente não desiste até arranjar evidências suficientes para colocar uma escuta no telefone de Floriano e prendê-lo por corrupção, em um caso envolvendo cobrança de propina de prefeitos para a construção de presídios.

Floriano será o primeiro de uma série de ministros demitidos por Ventura por envolvimento em casos de corrupção, sendo todos eles heranças do presidente anterior.

Mesmo ocupando o cargo mais alto da política nacional, Ventura se consagra enquanto um político de fora, como alguém que luta contra a corrupção mesmo se ela ocorra no seu próprio governo, uma construção que desqualifica o fazer político enquanto uma atividade profissional e o liga majoritariamente à corrupção e à luta pelo poder. Assim, simultaneamente, a minissérie dialoga com as noções de patrimonialismo e apropriação do público pelo privado de Faoro (2001) ao mesmo tempo em que cria um presidente que consegue ficar acima delas, como se isso fosse possível.

Faoro define a formação da sociedade brasileira, especialmente de sua classe política, como um fenômeno patrimonialista, no qual o poder se consolida enquanto instrumento privado, de criação de privilégios, e não como uma função pública. Em tal contexto, o patrimonialismo se sacramenta, não pode ser modificado, com a coisa pública sendo vista como algo a ser constantemente explorado, por todos os políticos da minissérie, exceto o grupo de Ventura, que consegue não só isolar-se de tais práticas como, em 15 meses, lutar contra elas de uma maneira até então inédita.

Solto em seguida da prisão, Floriano volta para seu mandato na Câmara dos Deputados, onde é eleito presidente. Seu retorno significa mais poder para o grupo dos vilões, que consegue impor uma derrota à Ventura pouco depois de sua recuperação do atentado na frente do Theatro Municipal e início de consagração como grande símbolo nacional de luta contra a corrupção, ao mandar para o congresso um Projeto de Emenda Constitucional (PEC) que propõe penas mais duras por crimes cometidos por autoridades públicas. Em uma manobra de última hora, Floriano aprova a votação do projeto na Câmara em regime fechado, fazendo com que os deputados, protegidos pelo anonimato, votassem contra o projeto.

A vitória momentânea do mal, com a não aprovação do projeto, vem junto com a morte do deputado Josivan, sequestrado e eliminado como punição por ter planejado por conta própria o atentado a Ventura, que se tivesse morrido poderia ter se tornado um mártir. Com manobras e crimes, os vilões da minissérie fortalecem a representação negativa da política, associando o exercício da atividade a jogos obscuros. Dessa maneira, *O Brado Retumbante* parece destacar uma visão da política sintomática da relação dos brasileiros com aqueles que governam o país. Se Jost (2012) vê na noção de sintoma, no caso das séries norte-americanas, uma busca do público pela transparência perdida, é possível ver na minissérie a simplificação de um contexto político complexo, detalhado na análise de Baquero (2011).

Segundo o autor, o caso brasileiro se insere em um cenário latino-americano de distância entre Estado e sociedade e fortalecimento do individualismo, no qual a participação política coletiva é desestimulada e o cidadão se torna descrente das instituições políticas e muito mais preocupado com o que socialmente lhe diz respeito de forma direta. Desencantado com o sistema democrático, sua forma de ver a política também se mostra individual, acreditando na força de determinadas pessoas em detrimento de pactos e coligações coletivas unidas em torno de um projeto de poder em comum.

Segundo Moisés (2011), em países nos quais a demanda por reformas institucionais ainda não se consolidaram, como o Brasil, pode haver a preferência por regimes democráticos incompletos, nos quais o parlamento e os partidos políticos se encontram em posição marginalizada. É a prevalência do chamado modelo da *democracia sem congresso*, no qual há uma distância entre as dimensões normativas e o apoio à democracia, que, somada a traços autoritários e distorções no funcionamento das instituições democráticas, justifica a busca por soluções que desprezam mecanismos da democracia representativa, em uma incompatibilidade entre a oferta democrática e a demanda dos cidadãos.

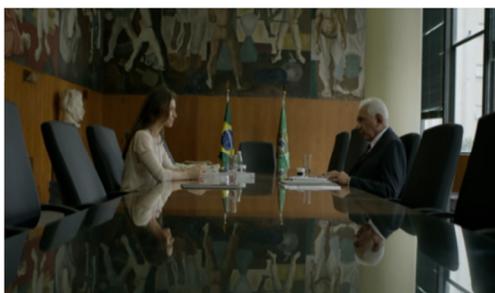
É esse modelo que parece ser fortalecido pelo movimento de desqualificação da política operado pela minissérie: ao retratar a atividade e seus agentes como eminentemente corruptos e ineficientes, as esperanças passam a ser depositadas na figura presidencial heroica de Paulo Ventura. Com sua firmeza de propósito e honestidade, Ventura se mostra mais correto e eficiente do que as instituições políticas, inabalável em sua luta constante contra a corrupção.

No quarto episódio, a luta do presidente contra a corrupção e o movimento de desqualificação da política de *O Brado Retumbante* ganham um novo elemento: a primeira dama. Através de um amigo professor, Antonia tem acesso a um livro didático comprado pelo Ministério da Educação e distribuído para as escolas públicas, chamado de *A verdadeira história do povo brasileiro*. Surpresa com as teses difundidas pela publicação, como a de que Tiradentes teria sido um precursor do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), a historiadora e professora universitária começa a pesquisar, descobrindo um esquema milionário envolvendo o Ministro da Educação e uma conhecida sua, Neide Batalha.

Antonia marca uma reunião com o ministro e analisando a cena da conversa entre a primeira-dama e ele, é possível perceber como ela exemplifica a postura da minissérie em investir numa desqualificação da atividade política através do reforço da presença da corrupção, e de mostrar a atuação do grupo de pessoas próximas a Ventura como a única alternativa de lutar contra tal corrupção. Em 1min12s, tem-se uma conversa que rapidamente ganha tons de confronto: os planos abertos iniciais, que mostram a primeira-dama de frente para o ministro em uma longa mesa de reuniões, rapidamente dão lugar a primeiros planos laterais e frontais, nos quais Antonia se torna a condutora da ação com desenvoltura. O Ministro Macieira tenta enfrentá-la, afirmando ter lido a obra a qual a primeira-dama se opõe, justificando a escolha do livro como decisão coletiva dos professores e dizendo que ela poderia se ocupar com outras coisas, mas Antonia cresce na cena ao levantar hipóteses para a postura do ministro: ignorância, interesses partidários ou financeiros (imagens 14a a 14h).

E como, em *O Brado Retumbante*, a corrupção é endêmica na política, Antonia escolhe a terceira alternativa, e parte para o ataque: se seis milhões de livros forem vendidos ao ministério por R\$20 cada, tem-se um negócio de R\$120 milhões, dos quais sobriariam aos intermediários cerca de R\$95 milhões. Macieira fica desarmado, surpreso por ver seus planos descobertos, exposto como o falso ideólogo corrompido pelo poder, enquanto Antonia se consolida como mais uma Ventura que luta contra a corrupção sem descanso, pautando sua atuação política pela indignação dos cidadãos honestos e comuns. Assim, ao ministro só resta encarar passivo a primeira-dama enquanto ela o ataca com palavras resolutas, dando a ele o mesmo recado que seu marido deu a Floriano quando os dois se encontraram no banheiro, no primeiro episódio: “essa farra vai acabar” (imagens 14i a 14l). A trilha instrumental, com sons que imitam tambores, reforça o ar de batalha à cena e a posição de força e comando de Antonia em seu momento de combate à corrupção na política.

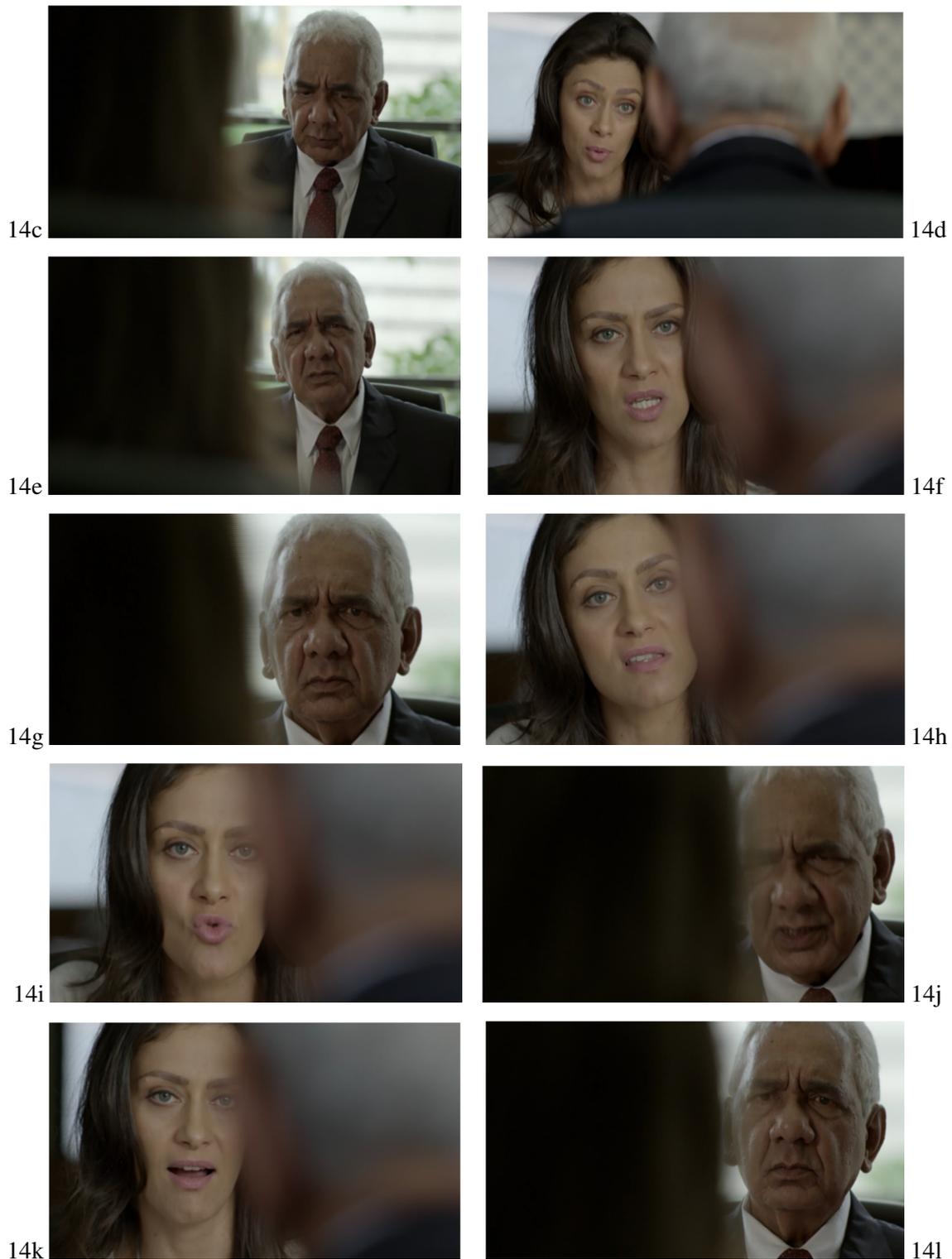
Imagens 14a a 14l: Antonia questiona o ministro – a primeira-dama contra a corrupção



14a



14b



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

Em sua composição do duelo entre Antonia e o ministro e seu reforço da noção de desqualificação da política, a cena se relaciona com a análise de Weber (1990) da representação da temática política nas telenovelas da Rede Globo, prevalecendo em tal construção a tentativa da emissora de esvaziar a discussão política e a participação dos

indivíduos no processo de redemocratização do país. Utilizando seu poder político e cultural como maior canal televisivo do país, a Globo, em suas representações ficcionais da política, investe, para a autora, na generalização e no senso comum, desqualificando-a ao mostrar os políticos como incompetentes e a política como um jogo escuso no qual é vedada a participação do telespectador.

Aqui, tal representação está presente, ao mesmo tempo em que se mostra através de Antonia, com um comportamento semelhante ao do marido ao lidar com o mesmo tema, um antídoto à corrupção, através da ação resoluta e poderosa de cidadãos bem intencionados. Esses cidadãos, como Antonia e o próprio presidente, podem até vir a exercer algum tipo de atividade política institucional, mas nunca representarão o sentido comum e dominante desta atividade, pois não foram contaminados pelo poder e suas vantagens corruptas.

A primeira-dama dá uma entrevista para a imprensa na saída do ministério denunciando a compra dos livros e convidando os jornalistas a lerem seu conteúdo. Em seguida, descobre que Neide tem um padrão de vida milionário, com direito a apartamento de cinco milhões de reais e cinco carros importados, além de ser amante do diretor da fundação que escolhe os livros que serão comprados pelo ministério. Com uma força de vontade semelhante a do marido, a primeira-dama descobre, denuncia e desmonta um esquema milionário de corrupção, que termina com a demissão do ministro. Mais uma vitória da moralidade, mais uma vitória dos Ventura contra a corrupção na política.

Nos seus embates com o ministro e com Neide, ficam expostos os dois lados: o de Antonia como o do bem, o da moralidade, e o do ministro e o de Neide como o de falsos ideólogos corrompidos pela política, pelo dinheiro e pelas vantagens do poder que se escondem em um discurso artificial e distorcido. Em seu esforço de desqualificação da política, *O Brado Retumbante* iguala corrupção e ideologia, criticando também os militantes e os partidos políticos.

A construção de tais sentidos sobre a política operados pela cena também faz uma representação de uma determinada atividade ligada à corrupção da política e à vontade de mudança que se transforma em ação através da coragem de alguns cidadãos honestos que dialoga com a problematização de Mungiolí (2009) sobre a criação de sentidos nacionais pelas minisséries. Segundo a autora, as produções do gênero são responsáveis pela construção de discursos complexos sobre a formação de uma

identidade nacional, de um Brasil e dos brasileiros como sujeitos deste país. Tais discursos buscam a verossimilhança, inserindo elementos do cotidiano brasileiro e fazendo uma ponte entre ficção e realidade que, como é possível observar ao longo da análise, está presente em *O Brado Retumbante* com uma série de especificidades na construção da relação entre o Brasil, os brasileiros e a política.

Dentro dessa relação, existe um sentimento de desencanto similar ao detectado por Mungioli em sua análise das produções de sentido da minissérie *Queridos Amigos* (Maria Adelaide Amaral, 2008) e o reencontro de um grupo de nove amigos na São Paulo de 1989, no qual desencanto com a vida pessoal e a política se relacionam constantemente. E se o sentido de nacionalidade de *Queridos Amigos* se baseia na complexidade e no desencanto individual com o seu próprio tempo, o desencanto, em *O Brado Retumbante*, como a cena em análise exemplifica, é principalmente o do cidadão brasileiro comum com a política institucional e os seus agentes. Assim, quando Antonia e Paulo Ventura se revoltam contra a corrupção e agem por conta própria, eles estão representando uma revolta que seria de todo um país.

Para compor um painel mais complexo de investimento na noção de desqualificação da política, a minissérie reforça a construção de Ventura como um homem comum, com defeitos, qualidades e sentimentos, que embarca em uma missão heroica, distanciando-o o máximo possível da imagem de um político tradicional, de alguém apegado ao poder. No início do quinto episódio, antes de ter que lidar com dois conflitos simultâneos – a morte de soldados brasileiros na fronteira com a Bolívia do Sul por uma guerrilha ligada ao narcotráfico e a volta surpresa de seu filho, Júlio, ao Brasil, depois de fazer uma cirurgia de mudança de sexo -, Ventura tem uma forte enxaqueca e se isola na ala residencial do palácio. A dor de cabeça funciona como um instrumento de humanização do presidente, que quando instado a resolver os problemas pessoais e de Estado se transforma em uma figura forte e decidida.

Ventura, assim, enquanto presidente, embarca em uma jornada na qual ganha maturidade e responsabilidade, enquanto um herói com objetivos maiores que precisa constantemente se sacrificar pelo bem coletivo, dentro da definição de Campbell (1990) do périplo do herói, ao mesmo tempo em que é humanizado. Tal humanização ajuda a compreender a composição de uma personagem que é simultaneamente heroica e ordinária: ao longo de seu mandato, Ventura descobre ter uma força que não acreditava possuir, consolidando-se enquanto presidente herói, ao mesmo tempo em que nunca

deixa de ser um homem comum, um indivíduo honesto que luta pelo que acha correto, não se transformando em um político profissional, que se apegua ao poder e ao dinheiro.

E dentro da construção heroica de Ventura e da fixidez de uma minissérie que tem heróis e vilões bem delineados, não há espaço para uma noção mutável dos papéis de bons e maus como a detectada em *Memórias de um sargento de milícias* por Candido (1970). E se, para o autor, o livro de Manuel Antonio de Almeida constrói personagens complexas inseridas em uma sociedade hipócrita e rígida de inícios do século XIX, percebe-se que *O Brado Retumbante* dialoga de forma oposta com um contexto social com algumas similaridades, cerca de 200 anos depois.

Na minissérie, a solução para uma política corrompida é a divisão cristalina entre heróis e vilões, com os primeiros representados por um pequeno grupo liderado por uma figura forte e, que apesar de ter algumas complexidades de caráter – trai a esposa, tem uma relação turbulenta com os filhos, especialmente com Julie, gosta de futebol e música -, é tão associada pela trama à honestidade quanto seus adversários são vistos como constantemente maus e corruptos, capazes de tudo para voltar ao poder. Para um contexto político e social repleto de especificidades, a solução, aqui, é o maniqueísmo da luta entre o bem o mal.

Em sua cruzada anticorrupção, Ventura não descansa, demitindo sem hesitar os ministros envolvidos em casos de desvios de verbas públicas, inclusive comemorando quando os casos resultam na prisão dos políticos responsáveis. Em um deles, o presidente demitiu o Ministro da Saúde, Samuel Levy, por envolvimento em um esquema de tráfico de sangue de bancos públicos para hemocentros privados, garantindo a Levy que ele também seria processado. Dessa forma, Ventura desperta a ira do grupo de Senador Nicodemo, que se reúne e decide acabar com a sua luta contra a corrupção.

Para isso, os políticos do mal criam contas milionárias no Uruguai no nome de Ventura e de seu Ministro da Casa Civil, Aires Saldanha, fazendo com que o presidente seja alvo de um processo de impeachment e momentaneamente associado à corrupção que tanto combateu. Por uma suspeita de Marta de que seu marido, Tony, estivesse traindo-a e que faz com que ela peça ajuda de Saldanha, o grupo de Ventura descobre que Tony foi o responsável por forjar as contas no nome do presidente e do ministro.

O episódio ajuda a reforçar a relação, na minissérie, entre as ideias de desqualificação da política e de teatro do bem e do mal melodramático, no qual o herói passa por desafios mil, sendo inclusive vítima, nesse caso, de injustiça. Com isso, ao

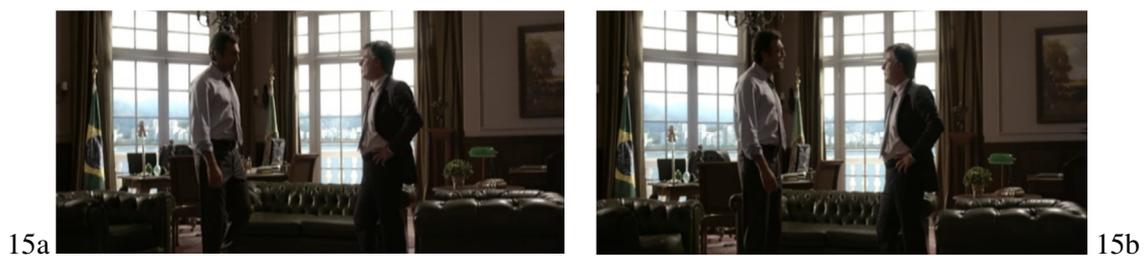
tornar Ventura alvo de um quase impeachment produto de uma armadilha, *O Brado Retumbante* investe na vitimização do seu protagonista, se inserindo no arquétipo romanesco detectado por Eco (1990), pautado pela repetição de temas, como o herói que passa por diversas provações ao longo da trama e o drama entre oprimidos e opressores.

Ao se colocar do lado do bem, da honestidade e da luta contra a corrupção, Ventura enfrenta o grupo que simboliza na trama os opressores, os políticos corruptos, sendo vítima da opressão deles de várias maneiras: chantagem, atentado e, por fim, tentativa de impeachment. Assim, a minissérie dialoga com uma tradição consolidada pelo período inicial do romance popular, surgido nos anos 30 do século XIX e chamado de *romântico heroico*, que tinha, de acordo com Eco, como tema principal a luta entre vilões e heróis conduzida por um Super-homem herói responsável pela defesa dos oprimidos.

Quando descobre a participação do genro no caso, o presidente manda policiais trazerem-no ao seu gabinete, e a análise da cena que mostra este encontro, em 1min35s, reforça a construção da desqualificação da política através da luta entre o bem e o mal, mostrando Ventura enquanto vítima das maquinações dos políticos corruptos e ao mesmo tempo o único capaz de enfrentá-los. Tony chega ao gabinete presidencial cheio de arrogância, chamando o sogro de autoritário e dizendo que Marta não iria gostar da sua condução forçada ao palácio (imagens 15a a 15d). Mas a arrogância dos corruptos simbolizada por Tony logo irá perder para a força honesta de Ventura.

Quando o presidente fala que eles estão ali para conversar sobre Odaleia, se referindo ao dossiê criado pelo genro para forjar as contas milionárias no Uruguai, Tony chama-o de corrupto, o que alguém impoluto como Ventura não pode aceitar. O presidente bate no genro duas vezes, joga ele em uma poltrona e o ameaça – ou Tony revela os responsáveis pela armadilha ou será preso (imagens 15e a 15l). O bem está no controle novamente, e impõe seus termos, porque é mais forte que o mal, porque tem uma missão.

Imagens 15a a 15l: Ventura e Tony se enfrentam no gabinete presidencial



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

Entre a delação e a prisão, Tony escolhe a primeira alternativa, revelando, para surpresa de Ventura, que a ideia havia sido do Senador Nicodemo, que decidiu forjar uma imagem corrupta do presidente após a demissão do Ministro Levy, reunindo um pequeno grupo para colocar o plano em prática, cabendo a Tony a criação das contas (imagens 16a a 16f). Além da vitimização de Ventura como herói que tem a carreira política quase destruída por seus adversários, a cena também investe na vitimização de Tony, que se coloca como um empresário refém dos políticos a quem ajuda financeiramente, em troca do auxílio para ganhar licitações públicas. Na relação promíscua entre políticos e empresários, a desqualificação da política operada pela minissérie tende a representar os políticos como os vilões e os empresários como, no máximo, coniventes, estando, nas palavras de Tony, “nas mãos deles”, dos políticos, do mal.

Imagens 16a a 16f: Tony confessa



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

A desqualificação da política através da vitimização operada pela cena dialoga com a relação entre desqualificação e despolitização detectada por Weber (1990), dentro de uma ideia de construção ficcional televisiva que esvazia o debate sobre a política como um construto social e coletivo, não importando ideologia e instituições como os partidos, somente as boas intenções. Em *O Brado Retumbante*, tal despolitização está centrada principalmente na relação entre a figura heroica, forte e incansavelmente dedicada a combater a corrupção de Paulo Ventura e o fortalecimento de uma representação que promova a desqualificação da atividade política e daqueles que a exercem.

Esse reforço nos sentidos de despolitização e desqualificação também se relacionam com o lugar de fala da Rede Globo ao se debruçar sobre a temática política e representá-la, em termos institucionais, como algo eminentemente negativo. A partir desse funcionamento, essa representação despolitizada esvazia a discussão efetiva sobre os caminhos da política nacional e o estímulo à participação política. O que se estimula é a crença na força e competência de alguém como Ventura, não contaminado pelos vícios da política e por isso mesmo o único capaz de torná-la uma atividade mais correta.

A crença em Ventura como o melhor caminho para o futuro do Brasil só aumenta nos momentos finais da minissérie, quando as próximas eleições presidenciais se tornam o assunto principal. Apesar de recuperar sua popularidade após o episódio de quase impeachment, Ventura entra no último episódio da minissérie sem considerar a hipótese de se candidatar para um próximo mandato – ele apoia a candidatura do Deputado José Alaor, que, apesar de honesto e competente, não tem chances reais de vitória -, mas uma figura inesperada lhe fará mudar de ideia antes que a minissérie (e a campanha eleitoral) termine.

A última cena em análise, presente na parte final do último episódio, em 2 min, marca a permanência de Ventura na política de forma heroica: depois de 15 meses de presidência, o país ainda precisa dele. Floriano Pedreira está em primeiro lugar nas pesquisas para a sua sucessão, e com a suspeita parada cardíaca sofrida por José Alaor, após ser internado para uma cirurgia rápida, a eleição do representante do mal parece cada vez mais provável. É aí que entra o salvador da pátria, aquele que em pouco mais de um ano mudou a forma como os brasileiros encaram a política, demitindo ministros

corruptos, sofrendo atentados e chantagens, mas permanecendo inabalável – um homem com uma missão.

Ventura descarta a hipótese de concorrer à reeleição até as condições de Alaor se tornarem críticas e, principalmente, testemunhar a morte do ex-presidente Jorge Mourão, que, em seus últimos dias, doente e internado em um asilo, fez dele seu confidente, admitindo seus pecados políticos. Responsável por institucionalizar a corrupção na presidência da república, Mourão permitiu que o poder fosse associado às vantagens pessoais dos poderosos, e agora, doente e abandonado, implora que Ventura não abandone sua missão, que não deixe que outros façam o mesmo estrago que ele próprio fez.

A figura do ex-presidente corrupto e arrependido é, na verdade, uma construção engenhosa de consagração personalista da honestidade, da força e do caráter de Ventura, que ao mesmo tempo em que é aclamado como salvador da pátria, se firma, no discurso da cena em análise, como alguém que, em um gesto de grandeza, reconhece a necessidade de continuar sua luta, anunciando que irá se candidatar à reeleição. Antes do anúncio, o presidente do presente e do futuro comunica a morte de Mourão, seu antecessor, o passado, reconhecendo, com humildade, o exercício de autocritica feito por um homem arrependido de seus erros (imagens 17a a 17d). Os planos fechados mostram o semblante grave de um estadista que passa a se consagrar enquanto tal, evitando críticas a um antigo adversário político, prevalecendo a postura de quem sabe se portar à altura do cargo que ocupa.

Além de republicano, Ventura se empenha em ressignificar a política nacional, com um discurso que, ao politizar o cotidiano - “tudo o que fazemos é política: nossos menores gestos, cada atitude nossa no trabalho, no lazer, cada opinião que emitimos, quando nos indignamos diante de um crime, quando desrespeitamos as leis” (imagens 17e a 17h). -, fortalece a representação da política institucional construída ao longo da minissérie como eminentemente má e corrupta. Ao mesmo tempo em que afirma que tudo o que as pessoas fazem no seu dia-a-dia tem um fator político, ao não associar tais comportamentos com a sua faceta institucional, Ventura reforça a ideia de que o universo político e o restante da sociedade são antagônicos e que não precisam dialogar entre si, além de dialogar com a tendência de não problematizar a atividade política como uma complexa construção social e coletiva.

Imagens 17a a 17h: Pronunciamento de Ventura – morte de ex-presidente e importância da política



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

O discurso de Ventura dialoga com a análise de Jovcelovitch (2000) sobre a relação entre o contexto social brasileiro - miséria, instabilidade econômica, diversidade natural e concentração de terras e renda – e um processo de desencantamento com a esfera pública e a atividade política. A minissérie retrata tal contexto, mas, com sua ênfase na desqualificação da política como atividade simultaneamente institucional e de mobilização coletiva, estimula o aumento da distância entre ela e os cidadãos, a quem restaria depositar suas esperanças na figura presidencial, honesta e heroica de Ventura.

Sem revanchismo em relação a Mourão, Ventura se consolida enquanto um líder cordial – unificador, não dado a mesquinhas, mas apaixonado -, se relacionando com o conceito de Buarque de Holanda (1995), ao mesmo tempo em que não descansa em sua jornada, como mostra o tom solene mantido por ele durante o anúncio da candidatura. Não há apego pelo poder e pelo fazer político, que aqui são vistos como endemicamente corrompidos, e sim compromisso com uma missão inglória, para poucos – não há espaço para jogos e humor. A política não é coisa séria; a luta contra o mal sim.

Na sala de conferências do palácio presidencial, repleta de jornalistas e funcionários da presidência, a euforia fica por conta dos últimos, exultantes em ver que seu líder finalmente percebeu a necessidade de *continuar lutando* (imagens 18a e 18c). Fernanda, seu braço direito político e agora sentimental, sorri radiante para o presidente, que enfim se permite uma expressão menos grave, dirigindo a ela um breve olhar de carinho e esperança, rapidamente substituído pela postura solene (imagens 18d e 18f). Os cortes – do semblante sério de Ventura aos olhares de expectativa dos funcionários e jornalistas presentes – são dinâmicos e compõem, com a trilha instrumental, um clima de tensão e antecipação a um momento histórico e heroico: o líder decide continuar na batalha.

Imagens 18a a 18f: Ventura anuncia candidatura à reeleição



18a



18b



18c



18d



Fonte: DVD de *O Brado Retumbante* (2012)

Em sua construção narrativa, a minissérie contém as dicotomias mostrado e invisível e próximo e distante analisadas por Jost e Gaudreault (2009). No nível do campo, essa sequência de *O Brado Retumbante* exprime as tensões da atividade política, projetando as expectativas sugeridas pelo fora de campo: como os adversários de Ventura irão reagir ao anúncio da sua candidatura? Como serão os próximos passos da sua luta contra a corrupção? Tal projeção compõe, nesse momento, uma construção personalista de fortalecimento do heroísmo do líder político corajoso e forte – um homem bom e destemido, o presidente ideal.

Assim, há a composição de uma atmosfera bélica e grave, de mais comoção do que de alegria, de mais comprometimento com uma missão do que de luta pelo poder. Dentro da narrativa audiovisual de *O Brado Retumbante*, percebe-se a tentativa de despolitizar o fazer político, dotando-o de aspectos de uma batalha heroica, dando importância, nesta cena em especial, ao discurso do homem que mudou e continuará mudando o país, personalizando constantemente, ao privilegiar a figura presidencial honesta e forte de Ventura, uma atividade que deveria ser exercida coletivamente.

Ventura rapidamente sobe nas pesquisas eleitorais, ameaçando a até então garantida vitória de Floriano Pedreira. Fortalecido enquanto candidato e herói e tendo a seu lado o apoio dos escudeiros de sempre – o assessor de imprensa Barata, o ministro Aires Saldanha, o general Werneck e a assessora e agora companheira Fernanda –, Ventura chega ao primeiro debate presidencial confiante para continuar sua jornada.

Vendo ameaçada sua chance de recuperar o poder para os políticos do mal, Floriano tenta disfarçar o abatimento durante o debate, abraçando Ventura e fingindo confiança, mas seu sentimento de derrota eminente é visível. Contra a força, a coragem e a habilidade de transmitir confiança em seus discursos que o presidente-herói possui, os vilões de *O Brado Retumbante* não têm muitas chances. Em sua primeira fala no debate, cena que finaliza a minissérie, Ventura resume sua jornada heroica e acidental

na presidência, pedindo a confiança e o voto do público para continuar a lutar contra o mal, contra a corrupção, em um segundo mandato. Ao igualar boa política com missão contra a corrupção, *O Brado Retumbante* reforça sua representação negativa da política institucional com a saída personalista, reforçando a necessidade do eleitor-cidadão-telespectador depositar sua confiança neste herói que atua como político por necessidade, nunca por opção.

Dentro da noção de desqualificação da política, a construção personalista da figura presidencial se relaciona com a problematização de Pallottini (1998) da teoria das funções dramáticas de Étienne Souriau, que aponta a figura do leão como condutora da ação, adaptando-a para a ficção televisiva. Em produtos como os seriados, segundo Pallottini, o leão seria o protagonista, que subordina a si os acontecimentos de cada episódio. Em *O Brado Retumbante*, a associação de Ventura com a figura do leão serve tanto para impô-lo como protagonista da minissérie quanto como protagonista da política brasileira.

Com seu temperamento independente e sua força, Antonia também se aproxima da figura do leão, inclusive quando decide se separar de Ventura. Pouco depois, contudo, se arrepende da separação, mas o presidente-herói já está namorando a assessora Fernanda que, diferentemente de Antonia, nunca o abandonou ou questionou sua carreira política. É como se Fernanda fosse uma parceira mais adequada e leal do que a ex-esposa de Ventura, que precisa de alguém que esteja sempre a seu lado durante sua jornada contra a corrupção.

Dentro de um contexto político tomado pela corrupção, o presidente-acidental toma as rédeas e coordena uma batalha ética, que muda a cultura política nacional em 15 meses. No governo de Ventura, os corruptos são demitidos e presos, e as pessoas voltam a acreditar no país e na política como um instrumento de mudança. Mas tal mudança é associada à figura do presidente-herói; para que ela continue, ele também precisa permanecer no cargo, sem se contaminar por ele, senão o mal volta a comandar.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo do objetivo de problematizar a representação da política e dos políticos nas minisséries brasileiras através do exemplo de *O Brado Retumbante*, busquei analisar essas representações a partir do diálogo constante entre as especificidades estético-narrativas da minissérie e os sentidos políticos, sociais e televisivos aos quais ela se refere. Dessa maneira, é possível afirmar, com base nesta problematização e como respostas primeiras de pesquisa ao problema *de que forma O Brado Retumbante exemplifica a representação da política e dos políticos pelas minisséries brasileiras, e como tais representações se relacionam com a construção de sentidos sobre política da emissora e com o contexto político brasileiro?*, que o contexto político brasileiro está presente de forma constante na minissérie, mas de forma a reforçar seus sentidos negativos, como a distância entre as demandas dos cidadãos e a capacidade das instituições de cumpri-las, gerando um abismo entre Estado e sociedade, e a busca por um sistema político que por vezes desconsidere instituições basilares da democracia, em função da descrença dos cidadãos em instâncias como o Congresso Nacional e os partidos políticos. Tal reforço cria uma representação aparentemente fidedigna da realidade política brasileira, mas que distorce suas especificidades em privilégio de uma noção desqualificadora da política enquanto atividade coletiva e institucional.

Dentro dessa noção desqualificadora da política, a atividade é exercida, na minissérie, principalmente por figuras comprometidas com uma noção deturpada e corrompida de fazer político, em que o público está a servido de vantagens privadas, especialmente o enriquecimento pessoal. Esse sentido se relaciona principalmente com a noção de patrimonialismo de Faoro (2001), em sua análise da formação política brasileira, e com o estudo de Sennett (2014) da evolução das noções de público e privado, resultando em um esvaziamento da esfera pública.

Esse esvaziamento gerou um impasse sobre a preocupação com uma noção coletiva de sociedade, que a minissérie reflete em suas personagens: sejam os políticos corruptos, preocupados em recuperar o poder para continuarem a saquear os cofres públicos, seja o presidente-herói Paulo Ventura, nenhum materializa a preocupação em pensar a política como um construto coletivo. Ganham espaço, nessa representação da política e nessa construção dramática de personagens políticas, as ideias de melodrama – a política como uma constante luta entre o bem e o mal – e de heroísmo, através da figura forte e honesta de Paulo Ventura. Dessa maneira, esvaziada também se torna a discussão da

minissérie sobre temas relacionados com a sua representação sobre a política e que poderiam ser aprofundados, como o pedido de Ventura a um juiz amigo seu para liberar a mudança de nome de sua filha transexual e o uso do presidente de locais e aparatos públicos durante casos extraconjugais. Tal esvaziamento também evita que a construção dramática de Ventura se torne mais complexa, enquanto homem e político.

Dentro do reforço dessa representação desqualificadora da política e daqueles que a exercem em seu modelo temático-narrativo, a minissérie investe em uma determinada construção visual e sonora. Essa construção pode ser percebida em pontos como a presença de uma trilha sonora com tons frequentemente dramáticos, principalmente durante os pronunciamentos presidenciais de Ventura e em episódios de sua vida pessoal, como a hospitalização da filha Julie depois de ser agredida pelo namorado de uma amiga e os momentos de solidão do presidente depois que se separa de Antonia. Com isso, o dramático acentua o caráter heroico de Ventura em sua missão presidencial. Sobre a construção visual, destaca-se a caracterização dos locais de ação política da trama como ambientes majoritariamente pomposos e elegantemente discretos, favorecendo a ideia da política como exercida em ambientes palacianos, sem a participação do cidadão-telespectador, e a ênfase em primeiros planos das figuras políticas, destacando tanto a postura arrogante e malévola de vilões como o Senador Nicodemo e o ministro e deputado Floriano Pedreira, quanto o semblante forte e determinado de Ventura.

O diálogo entre contexto político brasileiro e a construção de representações sobre a política e os políticos responde, na minissérie, por ser ela um produto ficcional inserido em um determinado canal de televisão e cenário político, social e cultural, ao lugar de fala da Rede Globo para tratar de questões políticas em sua grade de programação. Desde a Nova República, a emissora substituiu seu papel de auxiliar do projeto de integração nacional do regime autoritário civil-militar por uma posição pedagógica e moral, com traços autoritários, de quem narra, em seus produtos ficcionais, acontecimentos recentes ou atuais da história nacional a fim de construir sentidos sobre a identidade nacional e sobre o brasileiro enquanto povo. Esse lugar de fala ao tratar da temática política e sua tendência a promover o que se explorou no trabalho enquanto uma *desqualificação da política* não se restringe apenas às produções ficcionais, dizendo respeito a uma tendência de abordar a política sem problematizá-la enquanto atividade institucional e construção social na programação da emissora como um todo,

em espaços como a sua produção jornalística, por exemplo. A problematização dessas noções de esvaziamento e desqualificação da política foi levada em conta dentro das especificidades da minissérie enquanto um produto ficcional. Mesmo se ancorando em elementos sociopolíticos do Brasil real, *O Brado Retumbante* não tem um compromisso com a verdade como o jornalismo, e portanto não foi cobrado dela tal compromisso durante o trabalho. Me ative, portanto, no seu diálogo com esses elementos, a partir de suas particularidades em termos de construção narrativa, dramatúrgica e audiovisual ficcional.

Para chegar a essas verificações, foi fundamental promover uma relação orgânica entre a teoria e o objeto empírico, construindo, ao longo dos capítulos do trabalho, um caminho de reflexão que culminou nas discussões consolidadas durante a etapa de análise da minissérie. Assim, ao se problematizar *O Brado Retumbante* em conjunto com o contexto político do Brasil real durante o ano em que ela foi exibida e inseri-la em uma tradição de minisséries brasileiras que abordaram de diferentes maneiras a questão política em suas tramas, foi possível ter uma visão de conjunto, percebendo-a como localizada em um gênero que passou a se preocupar mais com as representações sobre a identidade nacional e a política institucional a partir de meados dos anos 2000. E retomando os acontecimentos da política nacional em 2012, notei que pontos como ministros demitidos por denúncias de corrupção e a proximidade das eleições municipais daquele ano tiveram influência direta na forma de a minissérie abordar a atividade política, mostrando sua preocupação em estabelecer um diálogo com o Brasil real.

Levar em conta noções como a construção de uma esfera pública brasileira, sua relação com a evolução histórica dos domínios público e privado e as especificidades do contexto político brasileiro enquanto ambiente de diálogo entre indivíduos e instituições e de formação de um pensamento político nacional, por sua vez, foi fundamental para compreender qual país e qual relação com a política, enquanto nação, precisava ser levada em conta para compreender as representações sobre a política e os políticos em *O Brado Retumbante*. Pontos como distância entre Estado e sociedade chamam a atenção por estarem presentes desde o início de nossa formação política e ainda hoje se mostrarem enquanto um impasse para uma consolidação democrática plena.

Já pensar as especificidades do estudo de produtos televisivos, por estarem eles inseridos em um determinado meio, e relacionar essas especificidades com as

construções de telenovelas e minisséries sobre a temática política, se mostrou como o fio condutor da análise de um produto ficcional que dialoga com um contexto político, cultural e televisivo repleto de complexidades. Feita essa problematização, conduzi a etapa de análise da minissérie detectando seu diálogo com essas tradições televisivas, políticas e culturais, inserindo, dessa forma, a análise em seu contexto próprio.

Como metodologia, a análise de audiovisual e a problematização de uma noção de narrativa audiovisual, em especial no que diz respeito às ideias de espaço, tempo e encenação, conduziu ao entendimento das especificidades estético-narrativas de *O Brado Retumbante* dentro de uma noção de conjunto que incluiu a ideia de narrativa audiovisual ao lado da análise da construção de personagem e das noções de melodrama e heroísmo na ficção. Tal noção de conjunto permitiu concatenar esses diferentes elementos nas representações da minissérie sobre a política e os políticos, possibilitando uma visão menos compartimentada dos pontos.

E foi pensando nessa ideia de conjunto que articulei as análises sobre as representações de *O Brado Retumbante* a partir de duas categorias que englobavam diferentes instâncias de diálogo sobre as construções da minissérie sobre a atividade política e aqueles que a exercem: *o público e o privado* e *a desqualificação da política*. A primeira foi pautada especialmente pela percepção da unificação, sempre que possível, das facetas pública e privada do protagonista, o presidente Paulo Ventura, observando os motivos e especificidades de tal unificação.

Como personagem criada aos moldes de um homem comum que se torna herói nacional ao assumir a presidência por acaso, Ventura exemplifica a representação de alguém que entra para a política sem ser corrompido pelas vantagens do poder, mantendo uma simplicidade e força de caráter que exigiam que o pai e esposo se comportasse da mesma forma que o Presidente da República. Em tal construção, se destacam características de Ventura que dialogam com discussões políticas, culturais e sociológicas, como a incapacidade de lidar com a própria solidão, a confusão entre comportamento público e personalidade privada e o político bem-intencionado mas com fortes tendências personalistas em seu modo de exercer a atividade.

Dentro dessa construção personalista e da tendência de fusão das facetas pública e privada de seu protagonista, a minissérie também apresenta a disposição de unir às discussões voltadas para questões privadas a problematização de temáticas coletivas. Essa tendência está presente em momentos como a recusa de Ventura de subornar

policiais depois de testemunhar um atropelamento, no primeiro episódio, abordando a presença das pequenas corrupções cotidianas na relação entre autoridades e indivíduos, e no pronunciamento de Ventura abordando sua experiência com a filha transexual, no quinto episódio. Ao mostrar a possibilidade do cidadão recusar ser conivente com pequenos gestos corruptos, no primeiro caso, e de pregar uma mensagem de arrependimento de atitudes preconceituosas e de fortalecimento da tolerância com os diversos comportamentos humanos, a minissérie se compromete com uma discussão política também em nível de comportamentos cotidianos, não apenas na questão institucional.

Já na segunda categoria, o destaque vai para a representação da política enquanto atividade e palco de luta pelo poder, dentro da compreensão das especificidades da noção de *desqualificação da política*. Tal noção, destaque, se caracteriza, em *O Brado Retumbante*, pelo fortalecimento da política institucional como marcada pelo mal e pela corrupção de forma endêmicas, sendo a exceção e a chance de salvação materializada apenas em Paulo Ventura e seu pequeno grupo político. Com essa dinâmica, a minissérie investe em uma construção melodramática e heroica, na qual a política se transforma em um palco de luta entre um bem e um mal claramente definidos, sem maiores dubiedades e complexidades a não ser pretensos defeitos de caráter de Ventura – preconceito com o filho homossexual, traições, gosto pela bebida – que parecem estar ali apenas para dar a chance de ele mudar, de se tornar um homem e um presidente-herói melhores.

Herói e vítima constante das maquinações dos políticos do mal, que têm como vilão-condutor o senador Nicodemo Cabral e como vilão-vitrine, o que disputa os cargos de maior destaque, o ex-ministro e deputado Floriano Pedreira, Ventura sobrevive a chantagens, atentados e tentativa de impeachment porque é mais forte do que seus inimigos. Sua missão moralizadora não pode continuar sem ele; política e construção de um político presidente, aqui, passam pelo melodrama e pela saída personalista. Pois em um país no qual as instituições apresentam uma série de deficiências para atender às demandas dos cidadãos, a solução mais fácil é depositar a confiança em um único indivíduo, um cidadão honesto e comum tornado herói pelas circunstâncias, que não tem compromisso com ideologias, partidos políticos e o próprio bolso, apenas com o Brasil.

E apesar de dialogar com o contexto político e social do Brasil real, o Brasil de *O Brado Retumbante* é vago, em certos aspectos artificial, não considerando uma noção coletiva de transformação que envolve diversas instâncias sociais. Por ser vago, esse país fortalece uma representação potente e superficial da política institucional como atividade malévola e corruptora e de Paulo Ventura como um presidente-herói predestinado e forte, firme o suficiente para não ser corrompido pela vilania política. Essa construção está diretamente ligada com o lugar de fala da Rede Globo ao tratar em seus produtos ficcionais da temática política, reforçando, por meio dessa posição, a noção de desqualificação da política enquanto atividade institucional e instrumento de mobilização coletiva. Dessa forma, são esvaziadas as complexidades de um país com diversas particularidades e conflitos em seu contexto sociopolítico e acentuadas as deficiências de um sistema democrático jovem e com necessidade constante de aperfeiçoamentos, se impondo, como alternativa para melhorá-lo, a crença em uma forma personalista de política, na qual um presidente com traços heroicos se encarrega de moralizar a política nacional.

REFERÊNCIAS

AFONSO, Di. 'O Brado Retumbante' e as eleições para a prefeitura de SP. **Jornal CGN**, 25 jan. 2012. Disponível em: <http://www.horia.com.br/blog/diafonso/o-brado-retumbante-e-as-eleicoes-para-a-prefeitura-de-sp>. Acesso em: 07 set. 2016.

ALLEN, Richard. Olhando imagens cinematográficas In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica**. São Paulo: SENAC, 2005, vol. 1.

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e Sonora. In: AUMONT, Jacques ... et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

_____, MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

ATTUCH, Leonardo. **O Brado Retumbante de Guilherme Fiúza**. Brasil 247, 23 jan. 2012. Disponível em: <http://www.brasil247.com/pt/247/midiatech/37173/O-brado-retumbante-de-Guilherme-Fi%C3%BAza-brado-retumbante-guilherme-fi%C3%BAza-entrevista.htm>. Acesso em: 07 set. 2016.

BAQUERO, Marcello. A cultura política na agenda da democratização na América Latina. In: BAQUERO, Marcello (org.). **Cultura(s) política(s) e democracia no século XXI na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BAQUERO, Marcello. Padrões de constituição da cultura política na América Latina no século XXI. In: BAQUERO, Marcello (org.). **Cultura(s) política(s) e democracia no século XXI na América Latina**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2011.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art: an introduction**. New York: The McGraw-Hill Companies, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.

COSTA, JB. **A campanha política no seriado 'O Brado Retumbante'**. Jornal CGN, 21 jan. 2012. Disponível em: <http://jornalgggn.com.br/blog/luisnassif/a-campanha-politica-no-seriado-o-brado-retumbante>. Acesso em: 07 set. 2016.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. São Paulo: Rocco, 1997.

ECO, Umberto **Super homem: retórica e ideologia no romance popular**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder**. Rio de Janeiro, Globo, 2001.

FEITOSA, Sara Alves. **Teledramaturgia de minissérie: Construção da Imagem e Memória Nacional em JK**. 2012. 274 f. Orientadora: Miriam de Souza Rossini. Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de

Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós Graduação em Comunicação e Informação, Porto Alegre, BR-RS, 2012.

GAUDREAU, André, JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UnB, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JAPIASSU, Daniel. **‘Queria, sim, criar um herói nacional’, diz roteirista de ‘O Brado Retumbante’**. O Estado de São Paulo, 23 jan. 2012. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,queria-sim-criar-um-heroi-nacional-diz-roteirista-de-o-brado-retumbante-imp-,826092>. Acesso em: 18 mai. 2016.

JOST, François. **Comprendre la télévision et ses programmes**. Armand Colin, 2009.

_____. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, 2012.

_____. **Introduction à l’analyse de la télévision**, Ellipses, coll. Infocom, 2007.

JOVCELOVITCH, Sandra. **Representações sociais e esfera pública**. A construção simbólica dos espaços públicos no Brasil. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

KORNIS, Mônica Almeida. **Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo**. São Paulo: USP/Escola de Comunicação e Artes, Tese de Doutorado, 2000.

_____. Uma história do Brasil nas minisséries da Rede Globo. XX Encontro Anual da ANPOCS - Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, 1996, Caxambu. **Anais**. Caxambu: 1996. Disponível em: <http://portal.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=5479&Itemid=361>. Acesso em: 25 ago 2016.

_____. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. **Revista Significação**, n.36, 2011.

LOBO, Narciso Julio Freire. **Ficção e política: O Brasil nas minisséries**. Manaus: Editora Valer, 2000.

LOPES, Maria Imacollata Vassalo de. A telenovela como narrativa de nação: para uma experiência metodológica em comunidade virtual. **Signo y pensamiento**, vol.XXIX, julio - diciembre 2010.

_____. Ficção televisiva e identidade cultural da nação. **Alceu** – v. 10 – n. 20 – jan./jun. 2010.

_____. Narrativas televisivas y comunidades nacionales: el caso de la telenovela brasileña. **Comunicación y Sociedad**, n. 2, julio-diciembre 2004.

_____. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, jan./abr. 2003.

_____. Televisões, nações e narrações. **Revista USP**, São Paulo, n. 61, mar./mai. 2004.

_____. Televisiones y narraciones: las identidades culturales en tiempos de globalización. **Comunicar**, nº 30, v.15, 2008.

MELO, Carlos. **Governo Dilma, balanço e perspectivas**. O Estado de São Paulo, 28 dez. 2011. Disponível em: <http://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,governo-dilma-balanco-e-perspectivas-imp-,816031>. Acesso em: 07 set. 2016.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOISÉS, José Álvaro. Cultura política, instituições e democracia - lições da experiência brasileira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais** - v. 23, n. 66, fev. 2008.

MOSCOVICI, Serge. **As representações sociais: investigações em psicanálise**. Petrópolis, Vozes, 2003.

MOTTER, Maria Lourdes. A telenovela: documento histórico e lugar de memória. **Revista USP**, São Paulo, n.48, dez./fev. 2000-2001.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Produção de Sentido de Nacionalidade na Minissérie Queridos Amigos. **Revista Rumores** – v.1, ed. 6, setembro-dezembro 2009.

_____. PELEGRINI, Christian. Narrativas Complexas na Ficção Televisiva. In: **Revista. Contracampo**, v. 26, n. 1, ed. abril 2013.

NEGRÃO, Jurandyr O.. **A economia brasileira em 2012: o que houve com o crescimento?** Correio da Cidadania, 21 dez. 2012. Disponível em: http://www.correiodacidade.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=7935:economia211212&catid=26:economia&Itemid=58. Acesso em: 07 set. 2016.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Dramaturgia de televisão**. São Paulo: Ed. Moderna, 1998.

PESTANA, Marcus. **Política, economia e o Brasil em 2012**. Congresso em Foco, 21 mar. 2012. Disponível em: <http://congressoemfoco.uol.com.br/opinioao/colunistas/politica-economia-e-o-brasil-em-2012/>. Acesso em: 07 set. 2016.

PINHEIRO, Ibsen. **Brado redundante**. Zero Hora, 31 jan. 2012. Disponível em: <http://pmdb.org.br/artigos/brado-redundante/>. Acesso em: 18 mai. 2016.

POCHMANN, Marcio. **Nova classe média?** O trabalho na base da pirâmide social brasileira. São Paulo: Boitempo, 2012.

SÃO PAULO, O Estado de. **Retrospectiva 2011:** faxina ministerial abre espaço para reforma na Esplanada. 18 dez. 2011. Disponível em: <http://politica.estadao.com.br/noticias/geral,retrospectiva-2011-faxina-ministerial-abre-espaco-para-reforma-na-esplanada,812647>. Acesso em: 07 set. 2016.

SCALOM, Celi; SALATA, André. Uma nova classe média no Brasil da última década? O debate a partir da perspectiva sociológica. In: **Sociedade e estado**. Vol.27, n.2, Brasília, May/Aug. 2012.

SENNETT, Richard. **O Declínio do homem público**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

SINGER, André. **Os sentidos do lulismo:** reforma gradual e pacto conservador. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUZA, Carmen J. ; WEBER, Maria Helena. Autoria no campo das telenovelas brasileiras. A política em *Duas Caras* e em *A Favorita*. In: Jose Francisco Serafim. (Org.). **Autor e autoria no cinema e na televisão**. 1 ed. Salvador, 2009, v. 01, p. 68-106.

SPIES, Virginie. **La télévision dans le miroir:** théorie, histoire et analyse des émissions reflexives. L'Harmattan, 2004.

WEBER, Maria Helena. **Pedagogias de despolitização e desqualificação da política brasileira:** as telenovelas da Globo nas eleições de 1989. *Comunicação & Política*, v. 1, p. 67-84, 1990.

WEBER, Maria Helena ; SOUZA, Carmen J. . Dramatizações da política na telenovela brasileira. In: Itania Maria Mota Gomes. (Org.). **Televisão e Realidade**. 01 ed. Salvador, 2009, v. 1, p. 114-128.

WEBER, Max. **Wirtschaft und Gesellschaft**. J. C. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1976.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena –** Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

ANEXOS

ANEXO 1 - Lista de telenovelas e minisséries

Telenovelas:

Andando nas Nuvens (Escrita por Euclides Marinho, Elizabeth Jhin, Letícia Dornelles e Vinicius Vianna. Dirigida por Dennis Carvalho, José Luiz Villamarim e Ary Coslov. Exibida pela Rede Globo entre 22 de março e 5 de novembro de 1999)

Desejos de Mulher (Escrita por Euclides Marinho, Angela Carneiro, Denise Bandeira, João Emanuel Carneiro, Vinicius Vianna e Graça Motta. Dirigida por Dennis Carvalho, José Luiz Villamarim e Amora Mautner. Exibida pela Rede Globo entre 21 de janeiro e 23 de agosto de 2002)

Belíssima (Escrita por Sílvio de Abreu, Sérgio Marques e Vinicius Vianna. Dirigida por Carlos Araújo, Luiz Henrique Rios e Denise Saraceni. Exibida pela Rede Globo entre 7 de novembro de 2005 e 7 de julho de 2006)

Cordel Encantado (Escrita por Duca Rachid, Thelma Guedes e Thereza Falcão, com colaboração de Manuela Dias e Daisy Chaves. Direção de Amora Mautner, Gustavo Fernandez, Natália Grimberg e Thiago Teitelroit. Exibida pela Rede Globo entre 11 de abril e 23 de setembro de 2011)

Que rei sou eu? (Escrita por Cassiano Gabus Mendes, Luís Carlos Fusco e Solange Castro Neves. Dirigida por Jorge Fernando, Mário Márcio Bandarra, Fábio Sabag e Lucas Bueno. Exibida pela Rede Globo entre 13 de fevereiro e 15 de setembro de 1989)

Roque Santeiro (Escrita por Dias Gomes, Aguinaldo Silva, Marcílio Moraes e Joaquim Assis. Dirigida por Gonzaga Blota, Paulo Ubiratan, Marcos Paulo e Jayme Monjardim. Exibida pela Rede Globo entre 24 de junho de 1985 e 22 de fevereiro de 1986)

O Salvador da pátria (Escrita por Lauro César Muniz, Alcides Nogueira e Ana Maria Moretzsohn. Dirigida por Gonzaga Blota, José Carlos Pieri, Denise Saraceni e Paulo Ubiratan. Exibida pela Rede Globo entre 9 de janeiro e 11 de agosto de 1989)

Vale tudo (Dirigida por Gilberto Braga, Aguinaldo Silva e Leonor Bassères. Dirigida por Dennis Carvalho e Ricardo Waddington. Exibida pela Rede Globo entre 16 de maio de 1988 e 6 de janeiro de 1989)

Minisséries:

A Casa das Sete Mulheres (Escrita por Maria Adelaide Amaral, Walther Negrão, Lucio Manfredi e Vincent Villari. Dirigida por Teresa Lampreia, direção geral de Jayme Monjardim e Marcos Schechtman. Exibida pela Rede Globo entre 7 de janeiro e 8 de abril de 2003)

Agosto (Escrita por Jorge Furtado e Giba Assis Brasil. Dirigida por Paulo José, Denise Saraceni e José Henrique Fonseca. Exibida pela Rede Globo entre 24 de agosto e 17 de setembro de 1993)

Amazônia – de Galvez a Chico Mendes (Escrita por Glória Perez. Dirigida por Pedro Vasconcelos, Marcelo Travesso, Carlo Milani, Roberto Carminati e Emílio Di Biasi, com direção geral de Marcos Schechtman. Exibida pela Rede Globo entre 2 de janeiro e 6 de abril de 2007)

A muralha (Escrita por Maria Adelaide Amaral, João Emanuel Carneiro e Vincent Villari. Dirigida por Denise Saraceni, Luiz Henrique Rios e Carlos Araújo. Exibida pela Rede Globo entre 4 de janeiro e 31 de março de 2000)

Anos Dourados (Escrita por Gilberto Braga. Dirigida por Roberto Talma. Exibida pela Rede Globo entre 5 e 30 de maio de 1986)

Anos Rebeldes (Escrita por Gilberto Braga e Sérgio Marques, Ricardo Linhares e Ângela Carneiro. Direção de Dennis Carvalho, Ivan Zettel e Silvio Tendler. Exibida pela Rede entre 14 de julho e 14 de agosto de 1992)

Lampião e Maria Bonita (Escrita por Aguinaldo Silva e Doc Comparato. Dirigida por Luís Antônio Piá e Paulo Afonso Grisolli. Exibida pela Rede Globo entre 26 de abril e 5 de abril de 1982)

Felizes para sempre? (Escrita por Euclides Marinho; é escrita pelo mesmo autor, Angela Carneiro, Denise Bandeira e Márcia Prates, com colaboração de Bia Corrêa do Lago. Dirigida por Luciano Moura, Rodrigo Meirelles, Paulo Morelli, com direção geral

de Fernando Meirelles. Exibida pela Rede Globo entre 26 de janeiro e 60 de fevereiro de 2015)

Quem ama não mata (Escrita por Euclides Marinho, Denise Bandeira e Tânia Lamarca. Dirigida por Daniel Filho e Dennis Carvalho. Exibida pela Rede Globo entre 12 de julho e 6 de agosto de 1982)

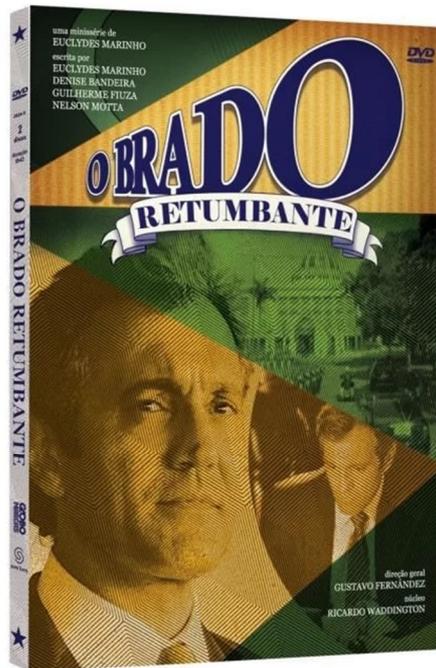
Queridos Amigos (Escrita por Maria Adelaide Amaral. Dirigida por Denise Saraceni, Carlos Araújo, Flávia Lacerda e Vinícius Coimbra. Exibida pela Rede Globo entre 18 de fevereiro e 28 de março de 2008)

JK (Escrita por Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira, Geraldo Carneiro, Letícia Mey e Rodrigo Arantes do Amaral. Dirigida por Dennis Carvalho, Amora Mautner, Vinícius Coimbra, Maria de Médicis e Cristiano Marques. Exibida pela Rede Globo entre 3 de janeiro e 24 de março de 2006)

O Brado Retumbante (Escrita por Euclides Marinho, Nelson Motta, Guilherme Fiuza e Denise Bandeira. Dirigida por Gustavo Fernandez. Exibida pela Rede Globo entre 17 de janeiro e 27 de janeiro de 2012)

Plano Alto (Escrita por Marcílio Moraes. Dirigida por Ivan Zettel. Exibida pela Rede Record entre 30 de setembro e 17 de outubro de 2014)

Um Só Coração (Escrita por Maria Adelaide Amaral, Alcides Nogueira, Lúcio Manfredi e Rodrigo Arantes do Amaral. Dirigida por Marcelo Travesso Ulysses Cruz e Gustavo Fernandez. Exibida pela Rede Globo entre 6 de janeiro e 8 de abril de 2004)

Anexo 2 – Capa do DVD de *O Brado Retumbante*

Fonte:

http://images.livrariasaraiva.com.br/imagemnet/imagem.aspx/?pro_id=4064055&qld=90&l=430&a=-1