



vem aí...

***Jânio a 24 Quadros* e a montagem como farsa**

ANDRÉA FRANÇA

Professora e coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ

Resumo: O artigo é uma análise da singularidade de *Jânio a 24 Quadros* (1981) em meio a outros documentários dos anos 1980 que investigam os anos da ditadura. O longa de Luiz Alberto Pereira é um *locus* privilegiado do humor para pensar a história política do país. Ao invés da tese da ruptura, comum aos filmes da década, *Jânio* investiga e constrói as pontes entre passado, presente e futuro.

Palavras-chave: Documentário. Imagem de arquivo. Memória. Década de 1980.

Abstract: This paper investigates the *Jânio a 24 Quadros*'s particularity among so many others documentary films which look into the dictatorship time in the 1980s. Brazilian director Luiz Alberto Pereira's feature film is a special sense of humor *locus* to reflect upon the political history of the country. Instead of the break thesis, so usual in the 1980's documentary films, *Jânio* investigates and builds the bridges between past, present and future.

Keywords: Documentary film. Archival images. Memory. The 1980s.

Résumé: Cet article analyse la particularité du film *Jânio a 24 Quadros* par rapport à d'autres documentaires dans les années 1980 qui ont mené des recherches sur le thème de la dictature. Le long-métrage documentaire du directeur Luiz Alberto Pereira est un *locus* privilégié de l'humour pour penser l'histoire politique du pays. Contrairement à la thèse de la rupture, aussi commune dans les documentaires a partir des années 1980, *Jânio* enquête et construit les passerelles entre passé, présent et l'avenir.

Mots-clés: Documentaire. Images d'archives. Mémoire. Les années 1980.

Fotografia de uma passeata na avenida Rio Branco no Rio de Janeiro. A câmera se afasta da imagem em preto e branco e vemos então a Capa do Jornal *O Globo* com a manchete na parte superior: “Mais de 800 mil pessoas na ‘Marcha da Vitória’”. O áudio é composto pelo burburinho de vozes de multidão depois de termos escutado Beatles e Celly Campelo. Corta. Fotografia de Gregório Bezerra preso no quartel de Casa Forte em Pernambuco. Silêncio. Corta. Capa do jornal *Diário de Notícias* com a manchete “Sinal vermelho” acompanhada de uma foto de Luiz Carlos Prestes. Corta. Foto de Leonel Brizola sorrindo. Corta. Foto de Jango acenando. Corta. Foto de Juscelino Kubitschek espantado diante da manchete de jornal “JK Cassado”. Corta. Foto de Jânio Quadros com o cabelo desgrenhado na companhia de um cachorro dálmata que lambe a cabeça do ex-presidente. O áudio retorna em seguida assim como as imagens em movimento.

Essa sequência de imagens e sons, provenientes de arquivos diversos (jornal *O Globo*, *Diário de Notícias*, *Folha de São Paulo*, *Jornal do Brasil*, *Revista Manchete*, etc.), ocorre em torno dos quarenta e quatro minutos do filme *Jânio a 24 Quadros* (1981) e dá o tom do mesmo. De um lado, trata-se de um filme feito por Luiz Alberto Pereira (Gal) com 31 anos à época. Portanto, um realizador pertencente a uma geração mais jovem que a de cineastas como Eduardo Coutinho, João Batista de Andrade, Renato Tapajós, um realizador que estudou e formou-se em cinema em uma das primeiras turmas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), na década de 1970. De outro, ao invés de pensar o acontecimento da ditadura como um parêntese trágico na história política do país, traço comum aos filmes da década de 1980, *Jânio a 24 Quadros* mostra o protagonista como desdobramento cômico de uma engrenagem política “em marcha” onde a cronologia histórica importa pouco.

A imagem burlesca de Jânio, no filme, tece as relações secretas das coisas, as correspondências e as analogias atemporais, pontuando a contínua chanchada de uma dinâmica em que instituições políticas, midiáticas, personagens anônimos, homens públicos e gestos emblemáticos compõem um mundo de espetáculo, informação e poder, pronto para o consumo em toda sua ambiguidade – e deboche.

* * *

A proposta desse artigo é analisar a singularidade de *Jânio a 24 Quadros* em meio a outros documentários dos anos 1980 – *Os anos JK: uma trajetória política* (Silvio Tendler, 1980), *Jango* (Silvio Tendler, 1984), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), *Terra para Rose* (Tetê Moraes, 1987), *Que bom te ver viva* (Lucia Murat, 1989), *Céu aberto* (João Batista de Andrade, 1985) – que também se debruçaram sobre a história política do país, as décadas de 1960 e 1970, e utilizaram para isso arquivos de cinejornais, das emissoras televisivas, dos jornais impressos e revistas da época. O longa de Luiz Alberto Pereira aparece diferentemente como *locus* privilegiado do humor para pensar os anos da ditadura civil-militar, em total sintonia com a produção cinematográfica que, na mesma década, fez da ironia e da provocação dimensões integrantes da prática documental.¹

1. *O terceiro milênio* (1981), de Jorge Bodanzky, sobre a vida pública do senador amazonense Evandro Carreira, e os curtas-metragens *Mato eles?* (Sergio Bianchi, 1982) e *Ilha das Flores* (Jorge Furtado, 1989) trazem para a produção documental da época o humor, a ironia e eventualmente o sarcasmo cruel.

É no início da década de 1980 que surgem os primeiros longas documentais que procuram fazer um balanço dos anos da ditadura, utilizando procedimentos diversos – voz *over*, imagens de arquivo, documentos sonoros, entrevistas, encenações e reencenações. Explorar a conexão entre o passado recente e o presente (o processo de abertura política) parece fazer parte do espírito cinematográfico da época. Em *Jango*, a alusão à luta pela anistia aparece como paradigma de um reencontro da nação com seus heróis civis excluídos pela direita vencedora em 1964. Em *Cabra marcado para morrer*, o balanço dos anos de repressão enquadra num mesmo referencial a derrota de intelectuais, dos estudantes, dos operários e dos camponeses. Em *Que bom te ver viva*, a memória traumática da luta armada e da tortura avizinha-se da mudez, da gagueira e do impensado.

Em comum, documentários que falam não só de uma experiência dolorosa – de perda e desilusão – que passa a unir a “todos”, mas da ditadura como acontecimento que rompe com laços familiares e afetivos, com a liberdade de expressão e de imprensa, com os movimentos de esquerda, com as pontes entre o passado e o porvir democrático. *Cabra marcado* mostra pedaços de um filme, de 1964, suspenso pelo golpe militar e um diretor que procura, vinte anos depois, contrapor os poucos segmentos rodados à busca atual por seus personagens. É a tese da ruptura, no cinema, a apontar para os anos de ditadura como período de *suspensão democrática* na história do país (FRANÇA e MACHADO, 2014; LISSOVSKY e LEITE E AGUIAR, 2015).

Jânio a 24 Quadros é nesse aspecto um ponto fora da curva em meio aos longas documentais da década de 80 que investigam as sequelas existenciais e políticas da ditadura. Trata-se do primeiro longa-metragem de Luiz Alberto Pereira, autor de curtas como *Monteiro Lobato* (1972), *O sistema do dr. Alcatrão e do Professor Pena* (1973), e de longas como *Efeito ilha* (1994), *Hans Staden* (1999), entre outros. Certamente a figura pública de Jânio Quadros, anárquica, burlesca e controversa, muito contribui para o tom farsesco do filme e para o pensamento do Golpe de 64 como uma irônica continuidade da chanchada política que definiria o país.

Nós preferimos profanar o tempo e, em vez de realizar especificamente um filme sobre Jânio ou outras personalidades da época – e aí entra a imagem satírica do Amigo da Onça – optamos por fazer algo sem precisão linear, como um jogo de cenas. Sua comunicação surge mais pelo humor, aquele velho humor da chanchada que debochava dos fatos (Gal em entrevista para Orlando Farsoni, em “Jânio, a revolução russa e a imprensa em três filmes”, *Folha de São Paulo*, 01/09/1982).²

Ao invés da tese da ruptura, o filme investiga e constrói as pontes imperceptíveis entre o passado e o presente, entre o presente e o futuro. A entrada abrupta do silêncio, na montagem do trecho descrito no início, convoca o espectador a uma espécie de mudez provisória diante do desfile de personagens ilustres e situações histriônicas, semeia a impossibilidade de dar sentido (de sobriedade ao assunto da “política”) e, por isso mesmo, engendra um trabalho de linguagem capaz de operar a crítica de seus próprios clichês.

E o que seria favorecer a crítica através de um trabalho com as imagens e sons? No filme de Gal, a montagem – dos sons de jingles, entrevistas radiofônicas, discursos provenientes das rádios JB, Bandeirantes e Cidade, das *imagens de arquivo* das TV Tupi, Cinemateca Brasileira, Acervo Primo Carbonari, Rede Globo, Rede Bandeirantes, das *animações* com mapas do país, com emblemas diversos, com desenhos da bandeira do Brasil, com a vassoura, símbolo da campanha de Jânio contra a corrupção, das *(re)encenações* (a polêmica condecoração que Jânio outorgou a Che Guevara é refeita no filme)³ – propõe um jogo de artifícios que procura integrar a própria disjunção *entre* essas imagens, mídias e materiais, de modo a fazer do intervalo um elemento produtivo e fundamental.

2. A matéria informa que o filme foi produzido pelo polo de cinema paulista, num convênio com a Secretaria da Cultura e Embrafilme, e que estrearia naquele mesmo dia, 01 de setembro, na sala Portinari, do Belas Artes.

3. A cena é feita na Praça dos Três Poderes, em Brasília. Gal dirige e atua como Jânio Quadros e Augusto Sevá, montador do filme, faz o papel impagável de Che Guevara.

São contrastes, dispersões, rupturas. A montagem mostra a disposição das imagens como “choque de heterogeneidades”, como espaço ou intervalo entre as coisas que explicita seu fundo comum, a relação imperceptível que as une, a despeito de tudo (DIDI-HUBERMAN, 2009: 86). A técnica da animação associada à justaposição de objetos do imaginário político da época – a vassourinha, os cotonetes Johnson & Johnson, os lemas ideológicos impressos em pedaços de papel, o personagem do Sujismundo – traz a esse cinema um forte aspecto construtivista quando destaca de tais objetos cotidianos a sua dimensão essencialmente *kitsch* – de adorno, enfeite, emblema, bibelô – e sem funcionalidade, distribuída por uma série de quadros sucessivos (ALBERA, 2002: 248-249). Cria, através desse procedimento, uma descontinuidade onde nossa recepção é mais habitual, entre percepção e reconhecimento. De fato, o espectador de *Jânio* se vê diante de um bem humorado desfile de “atrações” eisensteiniano, diante de uma galeria de aparições súbitas (de objetos, pessoas, gestos, acontecimentos) e descontinuidades diversas. Porém no filme em questão as contradições não estão resolvidas.

O procedimento de pôr elementos distintos *em relação* produz no seio do acontecimento da ditadura novas afinidades e oposições, de modo a acionar outros sentidos que são irreduzíveis à soma de suas partes. Essa é a operação crítica do filme a partir de seus próprios clichês – os emblemas, os desenhos, os símbolos, as frases de efeito. *Jânio a 24 Quadros* faz a crítica da ilusão da ruptura como farsa. Se a galeria de personagens da farsa revela caracteres reduzidos a poucos traços, de modo a tornarem-se tipos cuja linguagem e comportamento acentuam seus vícios até o ridículo (REY-FLAUD, 1984), a dimensão política da farsa no filme se inscreve pelo viés da crítica jocosa do social e da mídia televisiva. O acontecimento da política não é determinado por causas, diz o filme, mas premido por sua grotesca e caricata iminência; não é um rio mas um labirinto, tampouco é um círculo, mas um turbilhão em espiral. E a montagem, ao religar imagens e sons distantes no tempo e no espaço, investiga a história política não como sucessão de acontecimentos (o tempo como cronologia) mas como aquilo que “retorna” – a política brasileira como teatro de revista, circo, chanchada da Atlântida, coisa caipira, em suma, como figuração da “chacriníssima realidade nacional” (MARTINEZ CORRÊA, 1998: 105).

Tais motivos visuais reiterados devolvem o espectador ao processo cultural e histórico precário que “nos” caracteriza, ainda que não nos defina de uma vez por todas. Tal é a farsa que o filme reitera.⁴ O retorno da política como farsa rompe com a cronologia histórica e coloca o tempo em outra dimensão. Pela via da repetição, seja por saltos, acelerações, diminuições de velocidade, a história se “recicla”. Mas se recicla como fraude capaz de devolver ao poder (paulista), em 1985, a figura histriônica de Jânio. A montagem em *Jânio* coloca portanto a farsa como acontecimento no centro do debate em torno da “experiência histórica da política” no país. Trata-se da história premida não por causas e efeitos mas por sua iminência, formulada em linhas descontínuas e móveis, num movimento temporal muito mais dinâmico e fluido do que estático e pontual.

Importante, nesse sentido, enfatizar a questão geracional e o lugar que ela ocupa dentro do filme. Luiz Alberto Pereira traz para o documentário uma trilha sonora composta por Beatles, Mutantes, Wilson Simonal, Janis Joplin, de modo a adicionar às imagens retomadas um sentido de perspectiva histórica e preservar ao mesmo tempo suas qualidades heterogêneas (são arquivos de origens e naturezas diversas). Faz portanto do presente – o lugar do historiador, do cineasta, do artista – uma questão a ser levada em conta quando investiga-se nas imagens e nos sons retomados a própria história. Se toda imagem, não importa quão antiga seja, só se torna *pensável* a partir do presente, revisitar a história política remete diretamente à experiência do presente, à história cultural de uma geração. A trilha sonora, e ainda a montagem das locuções e jingles radiofônicos, explicita também uma relação direta com o cinema marginal – ou *udigrudi* –, visível na *mise-en-scène* em que um jovem de óculos escuros, cigarro e casaco de couro escuta no rádio a notícia da renúncia de Jânio.

O presente portanto de uma geração fricciona as imagens do passado, produzindo uma experiência que remete à atualidade do gesto de ler, interpretar, montar/editar. O diálogo com a chanchada e o cinema marginal, desse modo, está expresso não só na cena do jovem que escuta as notícias radiofônicas, mas no gesto de reciclagem de materiais heterogêneos da cultura popular brasileira como a retomada de trechos de programas de rádio, de marchinhas populares, o uso da voz estilizada do locutor da rádio Farroupilha imitando a sonoridade característica do noticiário policial,⁵ matérias da imprensa escrita, de programas televisivos,

4. A farsa de início não era considerada um gênero literário, não pertencia à literatura escrita. As primeiras farsas conhecidas, que foram inseridas nas representações dos mistérios e milagres, datam do final do século XIV. Somente mais tarde a farsa definir-se-á como gênero dramático cômico e desenvolverá critérios que irão situá-la como gênero literário. Ver “A farsa: um gênero medieval”, Irley Machado, *Revista OuvirOUver*, n. 5, 2009, UFU/MG.

5. Depois da encenação, o locutor da rádio Farroupilha se vira para câmera de Gal e dá um depoimento onde explica o que era a Rede Democrática. Tratava-se de um conjunto de emissoras radiofônicas (Tupi, JB e Globo), criado em 1963, para se contrapor às ideias de “tendência esquerdistas” do governo de João Goulart.

como as campanhas publicitárias em prol da higiene (os personagens do Sujismundo e do Homenzinho Azul do Cotonetes Johnson & Johnson). E, evidentemente, é na presença do humor corrosivo a expor todo um gosto pela crítica social e política que esse diálogo mais se explicita. *Jânio* é “uma excelente chanchada interpretada pelo ultimo remanescente da Atlântida”, sentencia o crítico Jairo Ferreira (1983: 68).

Sem dúvida, as cenas do jovem de casaco de couro escutando as notícias do rádio, de Gal atuando como Jânio Quadros ou de Luiz Inácio Lula da Silva (o ex-presidente Lula) encenando de forma zombeteira uma conversa ao telefone, mostram um tempo em que a história não é simplesmente do passado mas imanente aos fatos e gestos dos personagens, “um tempo que jamais dissocia o início de seu fim, a exceção de sua regra, a crise de seu regime normal” (DIDI-HUBERMAN, 2009: 92). Isso porque as imagens, em *Jânio*, são dispostas de modo a acolher sua temporalidade heterogênea e favorecer suas conexões imprevistas. Não é à toa que o filme foi designado à época como “documentário”, “chanchada”, “comédia”, “ficção-científica” e, ainda, “propaganda política”. Todas essas designações dizem respeito aos possíveis sentidos das imagens e sons retomados e denunciam a *atualidade* do gesto cinematográfico do cineasta.

Numa matéria para o Jornal *O Globo*, intitulada “*Jânio a 24 Quadros* vê com câmera irreverente a década de 60”, o cineasta, entrevistado por Maribel Portinari, diz: “Quis fazer um filme irreverente, que ilustrasse a atitude da minha geração diante da política. Tenho 31 anos.” E, mais adiante: “minha abordagem do personagem é típica da minha geração. Eu tinha 13 anos em 1964. Ouvia os Beatles como todos os adolescentes. (...) *Jânio* contrasta com documentários mais sisudos como *Os anos JK*, de Silvio Tendler, e *Getúlio Vargas*, de Ana Carolina” (Jornal O Globo, 06/08/1982).

Em outra matéria, “A irreverência de uma galeria: Quadros”, publicada no *Jornal de Brasília*, no mesmo ano, Gal enfatiza mais uma vez o aspecto geracional e acrescenta um tom cômico à conversa com o jornalista Manel Henriques quando lembra que o filme foi rotulado de “petista”, “trotskista”, “anarquista”, enfim, “o diabo”:

A coisa nossa é tão absurda [a política], a falta de respeito por minha geração é tão grande, duvidamos tanto das instituições, que a nossa falta de confiança no sistema não poderia ficar circunscrita a uns poucos minutos [fazer apenas um curta]. Ontem, no avião, li uma manchete que anunciava que o mundo estava marchando para a anarquia. Ôba, respondi, é pra quando? É pra hoje? (Jornal de Brasília, 11/09/1982, p. 20).

O título da matéria faz alusão à *vernissage* promovida pelo ex-presidente Jânio Quadros em 1977 para lançar seus dicionários. Luiz Alberto Pereira vai ao lançamento, numa galeria de arte paulista, com a ideia de fazer um curta-metragem com Jânio, mas percebe imediatamente que aquele encontro renderia material para um longa-metragem. “Enquanto pensava isso, resgatava-se da extinta TV Tupi um material riquíssimo. Quando vi, falei: não dá pra cortar nada daí. Só pode virar um longa” (Jornal de Brasília, 11/09/1982, p. 20). E as imagens de uma *vernissage* lotada de amigos, admiradores, curiosos, estão no filme, reiterando ainda mais o tom burlesco de *Jânio*.

O longa teve uma acolhida polêmica pelo público e pela crítica. Ganhou prêmios nos Festivais de Brasília (prêmio do Júri Popular) e Gramado (Prêmio Destaque), mas foi polemicamente recebido pela imprensa especializada, como mostram os trechos aqui selecionados.

Crítica positiva: “Impossível transar distanciamentos brechtianos na terra de Macunaima. A impossibilidade é vislumbrada em todas as suas matizes, cores e nomes por Luiz Alberto Pereira. (...) *Jânio a 24 Quadros* é uma gargalhada que tem que ser levada a sério. Rir, no caso, não é uma forma de espantar os males, mas de trazê-los para mais perto de nós.” (Manel Henriques, *Jornal de Brasília*, 11/09/1982)

Crítica positiva: “O filme ao mesmo tempo em que reflete o painel cômico dos últimos 30 anos da vida pública brasileira se presta consideravelmente a uma auto-crítica daqueles que se dizem apolíticos, como se fosse possível isolar-se do mundo ou negar a própria corporeidade. O entorpecimento político, seja no esporte, no sexo, ou em qualquer outra forma de comportamento, não exclui a responsabilidade de cada um com seu tempo e sua história...” (Judas Tadeu Porto, *Jornal O Popular de Goiás*, 08/06/1982).

Crítica negativa: “Isso não é um filme. É um curta-metragem dilatado. L. A. Pereira acumulou em seu documentário todas as imperfeições do curta-metragem comum – frivolidade,

inconsistência, pretensão e amadorismo – com o agravante de que enquanto a média de nossos curtas-metragens não ultrapassa alguns já insuportáveis 10 min, seu filme se estende interminavelmente por 1 hora e meia. L. A. parece acreditar tanto no que constituiria seu estilo visual que muitas vezes tem-se a impressão de que seu filme não passa de um audiovisual animado.” (Sergio A. de Andrade, *Jornal da tarde*, 07/04/1982).

Crítica negativa: “Não dá para fazer graça de um período patético. O filme é uma jovial traquinagem com um assunto bastante sério. E a ausência de qualquer postura política do realizador esvazia consideravelmente seu filme... Pois se sua geração não escolheu nada do que existe politicamente hoje, não há dúvida que terá de começar a pensar sobre o que aí existe e procurar urgentes substituições.” (Heitor Capuzzo, *Diário do Grande ABC (SP)*, 08/04/1982).

6. Numa entrevista dada por Jânio, no *Programa Pinga-Fogo* em 1977, ele diz que “quer sim um regime democrático autêntico e um regime democrático autêntico tem que ser autoritário”! Jairo Ferreira conta que “todas as plateias vêm abaixo” quando ele declara isso. O crítico faz uma leitura inteligente e astuta do filme dizendo que “para aqueles que se decepcionaram porque o filme não explica a renúncia ou porque esperavam maior profundidade (...). Tudo isso está no filme que não poderia explicar a renúncia porque nem o próprio renunciante a explicou. E, de resto, como fazer filme ‘profundo’ sobre um político que diz coisas como ‘não sinto a idade e não sinto mesmo. Por isso, não a escondo?’” Mais adiante, complementa: “JK realmente não dá comédia. Mas Jânio dá. Só dá. Uma excelente chanchada” (1983: 69)

7. A partir do momento que Gal decide fazer um longa, depois de filmar a *vernissage* do ex-presidente em 1977, o filme é ampliado de 16 mm para 35 mm com o custo total de 5 milhões e 600 mil cruzeiros. Em *Jornal do Brasil*, Caderno B, “*Jânio a 24 Quadros* – um balanço bem-humorado da política brasileira”, por Suzana Schild, em 01/08/1982.

As críticas na imprensa jornalística, o filme em si e ainda as entrevistas com o diretor tecem uma dinâmica discursiva onde as imagens do passado – os registros filmados das Marchas da Família por diferentes capitais, das passeatas pelo fim da ditadura, do discurso televisivo da posse de Jânio Quadros, da explicação para sua renúncia na TV Tupi anos depois, as fotografias de cartazes e de muros pichados com palavras de ordem como “Não compre jornais, minta você mesmo” – transformam-se em um misto de monumento e objeto de montagem. Estão lá os grandes gestos, os grandes homens, a macro-história, os marcos arquitetônicos (o Congresso Nacional, o Palácio do Planalto, a Praça dos Três Poderes) e igualmente o gesto que desloca as imagens de seu sentido original, de monumento histórico, explicitando sua dimensão contraditória, irônica e anárquica, em total sintonia com o protagonista do filme.⁶

Jânio revitaliza a prática da montagem ao aproximar situações, gestos e acontecimentos distantes uns dos outros, ao exhibir/expor as relações secretas das coisas e as correspondências separadas no tempo e no espaço. Foram dois anos de coleta irregular de material de arquivo e cinco meses de montagem.⁷ Ao contrário da crítica (acima) que afirma “a ausência de qualquer postura política do realizador”, a montagem de imagens da política como mero espetáculo e puro entretenimento é um gesto efetivamente político porque reúne o que estava apartado, de modo a devolver ao espectador a possibilidade de experimentar as imagens como elementos a serem comparados, associados,

confrontados, interrompidos. Não se trata de reiterar a tese da estetização da política como catástrofe mas, e essa é a atualidade do gesto do montador/cineasta, como chanchada, teatro de revista, programa de auditório.

Por isso mesmo a constância de uma montagem associativa que liga as capas de revistas de celebridades, modelos e atrizes famosas, com fotografias de ex-presidentes, deputados, governadores, generais. São objetos-fetiches. Torna-se surpreendente e pitoresca a capa da *Revista Manchete* com o ex-presidente general João Baptista Figueiredo, na época líder máximo do governo, agrupada numa mesa a outras revistas de fofoca, esportes e jornais. Figueiredo, vestido apenas de sunga preta, pratica exercícios de levantamento de peso ao lado de um emaranhado de rostos, notícias e papéis. A mesa portanto reúne e atribui total equivalência histórica e documental às imagens da publicidade e da política, devolvendo a elas um valor de uso, operatório, transformando-as em dados a serem trabalhados em sua materialidade, apreendendo-as como coisas inanimadas, ou ainda, como:

Natureza-morta concebida aqui não como uma imagem inteira, e sim como fragmento de uma forma destruída à maneira cubista e tornada um fragmento de fotomontagem, que tem, em seguida, seu equivalente temporal na montagem cinematográfica (...). (EISENSTEIN *apud* ALBERA, 2002: 246).

Distante da prática de retomar imagens já existentes como uma espécie de sacralização do passado, enquanto “aquilo que foi”, em *Jânio a 24 Quadros* a reinvidicação do ato de memória convoca uma montagem retrospectiva e prospectiva porque, em última instância, trata-se também da história do devir das coisas, dos fatos, dos homens, dos gestos. Vale destacar, nesse sentido, a locução radiofônica sobre a Lei da Anistia (1979) que, no filme, é sobreposta à abertura do Programa *Abertura* (TV Tupi) e encadeada com uma série de imagens de homens públicos – políticos, jornalistas, artistas. Difundida diariamente nos domicílios equipados com rádios e TVs à época, a peça publicitária que “esclareceu” a sociedade brasileira sobre a Lei da Anistia é retomada no filme, de modo a despir sua pretensa sobriedade

(função) e torná-la um objeto risível, grotesco, justamente porque desnuda a construção de sua evidência. Transcrevo aqui parte do seu conteúdo apresentado num tom grave, dramático e circunspecto pela locução:

A Anistia, mesmo não sendo total, é a luz que renasce em velhos corações cansados pela solidão e pela falta de esperança... O homem livre... Nada pode dar tanta dignidade... A democracia... se a gente não acredita nessas coisas, que sentido tem a vida? Por isso, a Anistia não foi feita para ser comemorada ou celebrada com alegria. A palavra é outra, é respeito... O Natal desse ano vai ser diferente. Vamos estar todos juntos!

Sobreposta às imagens já descritas, a montagem acentua ainda mais o caráter falsamente funcional (de informação) da peça publicitária quando coloca um grupo de operários comendo arroz com feijão num boteco, indiferentes à TV que propagandeia a Lei da Anistia. Encena-se a apatia e o desinteresse. Os rostos dos operários, atentos ao prato de comida, explicitam o contraste com o conteúdo da locução, cujas pausas, ênfases e interrogações dramatizadas destilam o desejo de construir o mito da sociedade harmoniosa, consensual, homogênea. A locução publicitária da Lei da Anistia, contraposta aos rostos operários, expõe de modo irônico o projeto frágil de construção de uma unidade imaginária de nação.

De um lado, a *atualidade* dos fatos e gestos – o prato de arroz e feijão, o silêncio da hora do almoço, a televisão ligada no boteco, os trabalhadores comendo – e, de outro, o som (a propaganda da Lei da Anistia) e as imagens de arquivo. Ao criar o contra-plano dos trabalhadores, o filme religa o que estava apartado, restituindo ao espectador a possibilidade de experimentar as imagens, os sons e o tempo de um novo modo, reflexivo e irônico. O mito da sociedade harmoniosa e o artifício de uma transição negociada (da ditadura para a Abertura) desnuda-se aqui como aquilo que é – esquecimento por apagamento dos traços. E apagar da memória oficial os exemplos de crimes suscetíveis de proteger o futuro dos erros do passado é “privar a opinião pública dos benefícios do dissenso”, lembra Ricoeur (2000: 588). É também condenar as imagens e as memórias em disputa a uma vida subterrânea danosa, lesiva, malsã.

Luiz Alberto Pereira propõe, em *Jânio a 24 Quadros*, um jogo subversivo com as imagens e os sons retomados, identificando em ambos, pelo ato da montagem, uma potência capaz de fazer deles um problema do presente – e não do passado. A montagem conjura a ameaça de “apagamento” dos vestígios (as encenações da prática da tortura no pau-de-arara, por exemplo) ao criar um espaço de comparação, contraste, confrontação.

* * *

Como o cinema brasileiro tem participado do processo de definição da história da ditadura, da sua dinâmica de memorização e, ainda, da gestão de sua memória? Como o cinema é habitado e modificado por essa história compreendendo inclusive os momentos em que parece não tratar dela?⁸

Uma longa viagem (Lucia Murat, 2011), *Diário de uma busca* (Flavia Castro, 2010), *Elena* (Petra Costa, 2013), *Memória para uso diário* (Beth Formaggini, 2007), *Utopia e barbárie* (Silvio Tandler, 2009), *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009), *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), entre outros, são filme recentes que partem da constatação de uma falta – de memória, de documentos, de verdade, de imagens e, frequentemente, de um ente querido. Tal lacuna sobretudo afetiva tem sido explorada e preenchida através de procedimentos expressivos diversos, chamando atenção a constância do corpo do diretor em cena, um corpo que investiga, atua e habita a cena para expandir os sentidos dos sons e das imagens (do passado e do presente), o sentido do que foi, do que poderia ter sido, da imaginação histórica.

Nessas produções, há um vigoroso trânsito das imagens entre o campo documental e ficcional, entre a verdade da inscrição do corpo que expõe e desempenha sua experiência e a representação, entre o vestígio e a encenação. A lacuna afetiva é performatizada e imprime na imagem uma dimensão que pode ser confessional, autobiográfica, ensaística, de diário íntimo, de testemunho, onde importa o processo de investigar o presente e suas relações com a memória – e o esquecimento – do realizador, dos personagens, das testemunhas.

8. Refiro-me aqui a *Elena* (Petra Costa, 2013) cuja referência à ditadura é absolutamente marginal dentro da economia narrativa do filme. Ainda assim ela abre uma nebulosa brecha que paira ao longo da história. Trata-se da pergunta feita por Petra ao modo de uma carta imaginária endereçada à irmã: “como será que esse tempo [da infância, da ditadura, da clandestinidade] ficou na sua memória, no seu corpo?”

Se na produção cinematográfica documental da década de 1980, tal como colocado no início desse artigo, os testemunhos e as imagens de arquivo da ditadura cumprem com frequência a função de janela aberta para uma temporalidade histórica interrompida, transformando as diferentes experiências vividas em monumento a ser respeitado, o filme *Jânio a 24 Quadros* faz um corte radical nessa economia narrativa ao expor as contradições não resolvidas, ao redispôr e religar diferentes tipos de imagem e tempos, ao profanar a sacralidade do passado, enquanto passado, e da política.

A autora agradece a colaboração fundamental do Hernani Heffner (diretor da Cinemateca do MAM do Rio de Janeiro), sem a qual esse artigo não seria possível, e à pesquisa realizada por Madiano Marcheti, bolsista de Iniciação Científica.

REFERÊNCIAS

- ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quand les images prennent position*. Paris: Éditions Minuit, 2009.
- FRANÇA, Andréa; MACHADO, Patricia. Imagem-performada e imagem-atestação: documentário brasileiro e reemergência dos espectros da ditadura. *Revista Galáxia*, n. 28, p.70-83, 2014.
- LISSOVSKY, Mauricio; LEITE E AGUIAR, Ana L. The Brazilian dictatorship and the battle of images. *Memory Studies*, vol. 8, n. 1, p. 22-37, 2015.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.

REY-FLAUD, Bernadette. *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique*. 1450-1550. Genève: Droz, 1984.

RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

Jornais e revistas (Arquivo da cinemateca do MAM do Rio de Janeiro): ANDRADE, Sergio A. Um filme mais ridículo do que o Jânio que pretendia ironizar. *Jornal da tarde*, 07/04/1982.

CAPUZZO, Heitor. Em Jânio a 24 Quadros, a alegria sem seriedade. *Diário do Grande ABC* (SP), 08/04/1982.

FARSONI, Orlando. *Jânio, a revolução russa e a imprensa em três filmes*. *Folha de São Paulo*, 01/09/1982.

FERREIRA, Jairo. Documentário na trilha da chanchada. *Filme Cultura*, n. 41, 1983.

HENRIQUES, Manel. A irreverência de uma galeria: Quadros. *Jornal de Brasília*, 11/09/1982.

PORTINARI, Maribel. *Jânio a 24 Quadros* vê com câmera irreverente a década de 60. *O Globo*, Segundo Caderno, 06/08/1982.

PORTO, Judas. Registro político em *Jânio a 24 Quadros*. *O Popular* de Goiás, 08/06/1982.

SHILD, Suzana. *Jânio a 24 Quadros* – um balanço bem-humorado da política brasileira. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 01/08/1982.

Data do recebimento:
10 de junho de 2015

Data da aceitação:
14 de setembro de 2015