

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Sandro Gonzaga

**A visão Global da História. A Ditadura Civil-Militar através da minissérie
Anos Rebeldes.**

Porto Alegre, janeiro de 2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Sandro Gonzaga

**A visão Global da História. A Ditadura
Civil-Militar através da minissérie Anos
Rebeldes.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador:
Prof. Dr. Enrique Serra Padrós

Porto Alegre, janeiro de 2013

*Para minha vida,
que desde junho deste ano atende pelo nome de
Lígia Clara.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar eu agradeço àquele que sempre acreditou e, sobretudo, jamais deixou que eu desistisse: o Professor, orientador e amigo Enrique Serra Padrós. Agradeço também à banca, não apenas por aceitar o convite, mas também pelos anos de trabalho (como bolsista do PPG-História), docência e amizade, no caso de Cesar Guazzelli e Claudia Wasserman, e pelos anos de amizade e históricas jornadas futebolísticas, no caso de Gerson W. Fraga. Ao Programa de Pós-Graduação em História pela paciência e confiança. À CAPES pela bolsa que possibilitou os recursos financeiros necessários a um recém formado. À minha família mais próxima: mãe, Ângela e seu companheiro Acelino; pai, Sílvio e sua companheira Solange; e meus queridos irmãos Thiago, Paulinha e Netinho. Muito obrigado apenas por existirem. À família, também próxima, mas que foi escolhida por mim: Nelson (Thank you for the abstract), Lu e Carol; Marcelo e Mila; Taís; Márcio e Cris; Magrão e Fernanda; Rodrigo, Ju, Diogo e Israel; Fagner, Fabi e Elis; Zingaro (colega 100%), Lucas (companheiro de shows e última colaboração providencial), Cássio, Nati e Marcos. Se esqueci alguém é porque levei tempo demais fazendo esse trabalho e com certeza já estou falhando. Muito obrigado a todos pela amizade e atenção dispensada. Aos professores mais próximos na minha jornada de quase dez anos no Vale: Temístocles, Claudia, Rivair, Regina Weber (amigos e respectivos coordenadores do Programa), Carla Brandalise (obrigado pela bolsa de iniciação científica), a todos os Jurássicos que ajudaram a construir a sala de troféus do Departamento, ao Dario, simplesmente por sempre ser o Dario. E aos funcionários que se tornaram meus amigos antes de mais nada, Paulo, Marília e Gabriel. A Sílvia Simões pelas correções e, sobretudo, amizade. A Caroline Bauer, não apenas pelos livros emprestados (e que ainda não devolvi, assumindo aqui o compromisso público de devolução), mas acima de tudo pela ajuda prestada em um momento bem difícil. Muito obrigado Carol. A turma do História no Cinema para Vestibulandos: Dani, Davi, Mariana T. Flores, Marizinha, Marla, Marcos e Rafael. Ao pessoal do PEAC que me ajudou a fazer parte de um grande projeto social que, espero, dure enquanto o capitalismo durar: Zé, Tonhão, Cesar, Aníbal, Cássio, Marcos, Nati, Ju, e todos os alunos e professores que tocam o projeto há mais de dez anos. E por fim, a pessoa mais maravilhosa que já apareceu em minha vida, e que, se não tivesse acontecido, esse trabalho muito provavelmente não estaria aqui: Letícia Schneider Ferreira, minha amiga, esposa, mãe da minha filha e, acima de tudo, companheira, muito obrigado.

RESUMO

O estudo aqui proposto visa realizar uma análise da minissérie “Anos Rebeldes”, veiculada pela Rede Globo de Televisão entre 14 de julho e 14 de agosto de 1992, totalizando 20 capítulos. A obra de autoria de Gilberto Braga, dirigida por Dennis Carvalho e estrelada por Cássio Gabus Mendes, Malu Mader e Cláudia Abreu, versa sobre um grupo de amigos e suas diferentes trajetórias no período que compreende as décadas de 1960 e 1970, tendo como pano de fundo as transformações passadas pela sociedade brasileira durante a ditadura civil-militar. A minissérie de acentuado teor político foi apresentada em um contexto conflituoso na realidade brasileira, momento em que um grande número de manifestantes exigiam o impeachment do presidente Fernando Collor de Mello, sendo que muitos autores aventam a possibilidade de uma associação entre o conteúdo da narrativa e o processo político brasileiro. Este estudo tem, entre suas finalidades, debater que versão histórica está traduzida na minissérie, os significados possíveis das tramas desenvolvidas e das personagens criadas. Para uma compreensão mais abrangente destes aspectos é necessário refletir também sobre a importância da televisão enquanto veículo de comunicação e das telenovelas em especial, bem como o papel da Rede Globo de Televisão no cenário nacional desde a sua constituição. Com base nestes elementos, e na reflexão sobre a inserção de elementos históricos nas narrativas ficcionais, este estudo delinea os olhares sobre as décadas 60 e 70 no Brasil na minissérie e seus reflexos sobre as questões da conjuntura do período em que foi produzida.

Palavras-chave: Minissérie; Rede Globo de Televisão; Televisão; Ditadura Civil-Militar.

ABSTRACT

The study proposed here aims to perform an analysis of the miniseries "Rebels Years", (Anos Rebeldes) broadcast by Globo TV between July 14 and August 14, 1992, totaling 20 chapters. The miniseries is authored by Gilberto Braga, directed by Dennis Carvalho and starring by Cassio Gabus Mendes, Malu Mader and Cláudia Abreu, is about a group of friends and their different trajectories in the period that includes the 1960s and 1970s, with the backdrop of the changes granted by the Brazilian society during the civil-military dictatorship. The miniseries of strong political content was presented in a rowdy context in Brazilian reality, moment that a large considerable number of protesters demanded the impeachment of President Fernando Collor de Mello, many authors suggest the possibility of an association between the content of the narrative and the Brazilian political process. This study has among its purposes debating what historical version is translated at this miniseries, the possible meanings of plots and the characters created. For a more comprehensive understanding of these aspects is also necessary to reflect on the importance of television as a communication vehicle and soap operas in particular, as well as the role of Globo TV on the national scene since its incorporation. Based on these elements, and in the reflection about the inclusion of historical elements in the fictional narratives, this study delineates the looks on the 60s and 70s in Brazil in the miniseries and its reflections on the questions of the juncture of the period in which it was produced.

Keywords: Miniseries; Globo TV, Television, Civil-Military Dictatorship.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 DO CINEMA À TELEVISÃO. DO FILME À MINISSÉRIE: A BUSCA POR UMA APROXIMAÇÃO TEÓRICA	20
1.1 Televisão: Imagens e a Mobilização de Capitais	21
1.2 O Filme (e a Minissérie) Histórico	29
1.3 A Origem da TV Globo	39
2 “ANOS TELEVISIVOS”: UMA ANÁLISE POR DENTRO DA TELA	56
2.1 TV: moldando o cidadão na Telinha	57
2.2 Telenovelas e Minisséries	68
2.3 “Anos Rebeldes”: uma introdução à Fonte	85
3 VISÃO “GLOBAL” DA DITADURA CIVIL-MILITAR EM DOSE CONCENTRADA: ANÁLISE DA MINISSÉRIE	94
3.1 Brigitte Bardot e Cardinales Bonitas: a visão “Global” do feminino	95
3.2 Dos “Anos Inocentes” aos “Anos Rebeldes”: os heróis e vilões da Minissérie	113
3.3 Anos Rebeldes, Notícias como instrumento de verossimilhança	141
CONCLUSÃO	147
REFERÊNCIAS	151

INTRODUÇÃO

O passado pode ser representado de diversas formas. A História, com suas inúmeras metodologias de pesquisa e análise das fontes, além da variedade do seu arcabouço teórico, é apenas uma dessas formas. O *status* científico de que se cerca a História acaba deixando os historiadores em uma posição, muitas vezes prepotente, confortável para a crítica das outras formas de representação do passado. Entre essas formas destacam-se com mais eminência a Literatura e o Cinema e, por esse mesmo motivo, acabam sendo o alvo preferido das críticas historiográficas. É interessante salientar que outras formas de representação do passado, como a poesia, a música, a pintura, as histórias em quadrinhos etc., não recebem dos historiadores a mesma veemência nas críticas. Talvez o caráter poético ou certa percepção, baseada no senso comum, de que há uma falta de preocupação delas com a realidade, as protejam daqueles que se advogam o direito de aferir o que é ou não representativo do real. A existência de certo preconceito da História com a Literatura e, sobretudo, com o Cinema, se dá na medida em que, salvo algumas exceções, essas artes trabalham com técnicas e conceitos que objetivam um retrato fiel da realidade representada. Ora, até mesmo os historiadores, com todas as suas provas documentais, reconhecem que não é possível reproduzir a realidade tal como ela aconteceu. Seria no mínimo ingenuidade achar que escritores e cineastas não sabem disso. Entretanto, o alto índice de consumo, mormente em relação ao Cinema, acaba diluindo a observação criteriosa de que goza uma produção de consumo restrito. Objeto de consumo de massas, o Cinema se transforma em uma espécie de educador histórico da imensa população que o consome. A forma didática que o Cinema utiliza para representar realidades como o passado das sociedades humanas, acaba por lhe conceder um alcance e uma legitimidade junto a um público de milhões de pessoas, fato que a História nunca conseguiu e provavelmente nunca conseguirá.

Outras formas de representação do passado destinadas ao consumo de massas, e as quais este trabalho se dedica, são aquelas produzidas para a televisão. No caso do Brasil, esse tipo de produção encontra abrigo em um gênero específico: o melodrama. Esse gênero, na televisão, é produzido na forma de telenovelas, minisséries ou seriados.

No caso específico desta pesquisa, me proponho a analisar a minissérie *Anos Rebeldes*, de Gilberto Braga, que foi ao ar entre os dias 14 de julho e 14 de agosto de 1992, pela Rede Globo

de Televisão. A minissérie em questão gira em torno de dois eixos. Por um lado, o melodrama clássico, com as personagens e as suas características próprias (medos, frustrações, romances, desilusões amorosas, conquistas pessoais, círculos de amizade etc.), estabelece o eixo central e dá a tônica do desenvolvimento da trama. Por outro, os desdobramentos da História recente do Brasil são trabalhados e colocados como fundamentais para que a minissérie se caracterize como uma produção de época. Dessa forma, a Rede Globo coloca no ar, através de uma de suas especialidades, o melodrama, a sua visão sobre a História. Esse expediente já havia sido utilizado, inclusive pelo mesmo autor, na minissérie *Anos Dourados*, em 1986. A partir dos sucessos de *Anos Dourados* e *Anos Rebeldes*, a emissora passou a investir cada vez mais nesse tipo de produção, retratando outros períodos e temáticas da História do Brasil, como o colonial (*A Muralha* – 2000), o joanino e a Independência (*O Quinto dos Infernos* - 2001) e o Modernismo (*Um só coração* - 2004), por exemplo.

Sabemos que no Cinema o filme histórico – e aqui utilizarei essa categoria na falta de outra mais adequada, mesmo sabendo que ela é insuficiente e até mesmo redundante – reflete muito mais a realidade e as contradições do período em que foi produzido do que a própria realidade histórica representada:

[...] os “filmes históricos” desempenham uma função documental limitada sobre o período que retratam, principalmente para a pesquisa, assim como também o fazem os documentos escritos secundários (como os textos que remontam ao passado). Na verdade, esses filmes acabam por falar mais sobre o seu presente, não obstante seu discurso esteja aparentemente apenas centrado no passado. Mesmo assim, eles desempenham um papel significativo na divulgação e na polemização do conhecimento histórico.¹

Mesmo considerando as características específicas de uma obra televisiva em geral, e do melodrama, em particular, esse gênero também se encontra sujeito às mesmas determinações e possibilidades de análise do filme histórico. Dessa forma, considero que a obra analisada nesta dissertação tem ligação direta com o contexto político-social em que foi produzida.

Em 1992, e mais especificamente no mês em que a minissérie foi ao ar, a sociedade brasileira discutia a corrupção do governo Fernando Collor de Melo. A possibilidade do *impeachment* estava colocada, e a Rede Globo posicionara-se a favor do impedimento do

¹ NOVA, Cristiane. O Cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*. Revista de História Contemporânea, Salvador, n. 3, 1996. Disponível em: <http://www.oolahistoria.ufba.br/o3cris.html>. Acesso em: 2 out. 2008.

presidente. Menos por questões éticas ou qualquer outra categoria que denotasse a reprovação da emissora à corrupção comprovada do governo, e muito mais pelo fato de Fernando Collor não atender mais diretamente aos interesses daqueles que o haviam apoiado na ascensão presidencial. Assim, *Anos Rebeldes* serviria como elemento de mobilização da juventude no movimento *Fora Collor*. A tomada das ruas pela *geração cara pintada* fora, destarte, estimulada pelos meios de comunicação e a Rede Globo, como maior emissora de televisão, além do império jornalístico impresso e audiovisual que detém em todo o território brasileiro, protagonizara papel fundamental nesse processo.

Engajada implícita e explicitamente no movimento *Fora Collor*, a Globo bombardeou os lares brasileiros com noticiários sobre a corrupção do governo, além de sugerir uma mobilização social em torno da possível derrubada do governo em suas produções ficcionais. Assim, a emissora ia sub-repticiamente apagando da memória coletiva a sua responsabilidade intrínseca para com a eleição de Collor, três anos antes. A história de manipulação da informação durante a corrida eleitoral de 1989, para que Collor suplantasse os dois principais candidatos à presidência nas primeiras eleições diretas depois de vinte e nove anos – Leonel Brizola e Luís Inácio Lula da Silva – é bem conhecida, sobretudo naquilo que se refere ao segundo turno das eleições entre Collor e Lula, retratado no documentário “Muito além do Cidadão Kane”.² O último debate do segundo turno fora editado dando muito mais tempo a Collor. Além disso, os trechos levados ao ar eram eminentemente favoráveis a Collor, “forjando” um candidato seguro e superior no debate político frente a um adversário titubeante e mal preparado para a disputa. Dessa forma, os noticiários e as crônicas políticas que se seguiram davam conta de uma vitória esmagadora de Collor no debate, o que evidentemente interferiria parcialmente no processo eleitoral.

A minissérie *Anos Rebeldes* foi uma oportunidade espetacular para que a Rede Globo se eximisse da responsabilidade, pela manipulação da informação que possibilitou a eleição de um governo corrupto – e profundamente comprometido com o neoliberalismo galopante na América Latina³. Igualmente, proporcionou o engajamento na derrubada desse mesmo governo que não atendera a todos os interesses que estavam condicionados ao apoio prestado três anos antes. Finalmente, constituiu uma oportunidade de exorcizar o passado recente da emissora, onde sua criação e consolidação como maior rede de comunicação, e um dos maiores grupos empresariais

² HARTOG, Simon. *Beyond Citizen Kane* (Muito Além do Cidadão Kane), BBC, 105 min., 1993.

³ A questão do neoliberalismo evidentemente não é motivo de arrependimento da emissora, mas, em minha opinião, é digno de nota. A partir de uma perspectiva no mínimo crítica desse modelo político- econômico, não pude deixar de incorporar ao texto.

do país, tornou-se possível graças à sua relação promíscua com a Ditadura Civil-Militar que se instalou no país em março de 1964. A minissérie *Anos Rebeldes* é epidermicamente crítica à Ditadura. Na estrutura maniqueísta do melodrama, as personagens identificadas com o *bem* são todas contrárias à Ditadura, empreendendo uma luta contra a mesma ou não. As personagens identificadas com o *mal* apoiam o regime, chegando inclusive a defender o indefensável, como a tortura, por exemplo. Cortam-se, portanto, através da produção ficcional, os laços da empresa com um regime superado historicamente. Uma vez que a minissérie apresenta os recortes necessários para que a imagem da emissora não seja relacionada à Ditadura, fica claro o objetivo político embutido na produção, mesmo que esse não seja declarado por seus realizadores, e que, de igual modo, esse não tenha sido o objetivo principal dos mesmos. Sobre essa questão, Ismail Xavier, um dos principais estudiosos brasileiros sobre meios audiovisuais, escreveu que:

[...] se pode, frente ao passado, montar um esquema de lembrar (uma parte) para esquecer (outra parte), num processo seletivo que traz do passado o que se ajusta à discussão [...]. Há um princípio de inclusão – exclusão utilizado nos últimos anos pela televisão, particularmente pela Rede Globo, o qual se apóia na ideia de que existe um corte radical entre os tempos da ditadura, com o qual a Rede não teria nada a ver, e o presente.⁴

Assim, através do melodrama a Rede Globo apresenta a sua visão da História recente do Brasil. É, com efeito, uma forma de representação do passado condicionada pelo contexto social em que foi produzida. Mas é, também, uma releitura do passado que o ressignifica e o transmite a um público que, igualmente, irá interpretá-lo e reconstruir outros significados. Embora não ignorando o caráter coletivo das produções filmicas naquilo que concerne às mais variadas etapas da criação (roteiro, direção, fotografia, figurinos, iluminação, elenco etc.), e muito menos as subjetividades intrínsecas a esses processos, creio que certa homogeneização interpretativa pode ser estabelecida na produção, uma vez que a liberdade artística, plena de subjetividade, porém financiada por uma empresa, não está em condições de apontar em direções opostas às concepções e aos interesses dessa mesma empresa. Sendo assim, meu problema de pesquisa consiste em analisar *como a Rede Globo representou a Ditadura Civil-Militar na minissérie Anos Rebeldes*. Por certo, não descuidando dos condicionamentos históricos que permeiam a obra de 1992, porém enfocando a leitura da teledramaturgia da História em que se empenharam seus

⁴ XAVIER, Ismail. Lembrar para esquecer. In: TELES, Janaína (org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001. p. 255.

realizadores.

Até o momento da redação deste trabalho, as reflexões, acadêmicas ou não, que tangenciam a temática, não abordam especificamente a construção histórica feita pela Rede Globo em suas novelas e minisséries. Há uma incipiente produção sobre a minissérie *Anos Rebeldes*; entretanto, suas abordagens não contemplam uma análise histórica como proposta. A dificuldade em encontrar textos, mesmo que feitos por profissionais de outras áreas, mas que tenham a preocupação de analisar historicamente o conteúdo da minissérie, me inspirou a empreender a pesquisa. Aliás, essa dificuldade estende-se para além de *Anos Rebeles*. O investimento da maior rede de televisão do Brasil em produções desse gênero nos últimos anos,⁵ mesmo sendo muito menos rentáveis que uma novela,⁶ por exemplo, justifica *per se* a urgência de produções críticas, no âmbito da historiografia, sobre o tema. Afinal, a História do Brasil está sendo contada por uma emissora que atinge uma parcela muito próxima da totalidade dos televisores brasileiros, e que em seus horários de pico beira, e por vezes até mesmo ultrapassa, os cinquenta pontos percentuais de audiência.⁷ Essa versão da História adentra os lares e, por mais que possamos discutir a recepção ou as inúmeras formas de ressignificação que essa História possa receber por parte do público consumidor, é inegável que a visão Global (com G maiúsculo) da História se sobrepõe a outras formas de representação do passado disponíveis à sociedade brasileira. Portanto, este trabalho não vem preencher uma lacuna existente na historiografia brasileira, mas sim contribuir para que essa lacuna seja preenchida pelos historiadores que até então vêm se manifestando muito timidamente sobre o tema, deixando essa tarefa para as outras áreas das Ciências Humanas.

⁵ A Rede Globo realiza no mínimo uma minissérie da envergadura de *Anos Rebeldes* por ano. A última produção que tratou da temática da Ditadura foi *Queridos Amigos*, em 2007, ambientada no final dos anos 1980, com suas personagens envolvidas diretamente com a Ditadura finda.

⁶ Daniel Filho argumenta que a emissora continua produzindo minisséries pelo reconhecimento artístico, pois um capítulo custaria no mínimo três vezes mais que um capítulo de novela. Além disso, como fica no ar em torno de um mês, o lucro com comerciais e *merchandising* é muito menor que uma telenovela longa. FILHO, Daniel, apud NUNES, Ederson Gomes. *Da Tela para as Ruas: Anos Rebeldes e os caras-pintadas*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 94 p.(Monografia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. p. 48-49. Monografia orientada pelo Professor Geraldo Valente Canali.

⁷ O fato de a Rede Globo estar disponível a esse expressivo número de televisores não significa que eles necessariamente estejam sintonizados na emissora de Roberto Marinho. Nem mesmo os números divulgados pelas empresas de pesquisa podem dimensionar de forma definitiva o alcance real da Globo. Entretanto, o fato da emissora estar disponível para este número próximo de 100% referido acima, é apoiado pela notória superioridade técnica da emissora frente a suas concorrentes no âmbito da radiodifusão. Para uma análise dos percentuais de audiência, a fonte utilizada é basicamente o banco de dados do IBOPE publicado em forma de almanaque, o que facilita bastante a vida do historiador em busca de dados como o citado. O sítio do Instituto referente a esse tópico encontra-se hospedado em <http://www.almanaqueibopecom.br>.

Os próprios professores de História, de ensino fundamental e médio, contribuem para essa discussão na medida em que problematizam com os alunos uma das produções culturais mais ou menos universais entre o corpo discente. Destarte, o trabalho almeja contribuir para o debate acadêmico, no âmbito da História, sobre o papel da televisão e de suas obras ficcionais na sociedade. Além disso, pretende fornecer mais subsídios aos profissionais de História da rede escolar em suas práticas cotidianas de docência.

Como boa parte da reflexão teórica – apresentada no primeiro capítulo – parte da utilização de categorias referentes à relação cinema-história, considero importante a referência de parte dessa bibliografia nesta introdução, com o intuito de guiar a leitura pelos caminhos utilizados pelo autor. Mesmo sabendo das significativas diferenças entre o cinema e a televisão como produtos culturais, a bibliografia relacionada à relação cinema-história é *indispensável* para a compreensão de uma produção televisiva tão próxima da linguagem diegética cinematográfica. A utilização dessa bibliografia torna-se ainda mais necessária na medida em que não há trabalhos sobre a produção melodramática televisiva no âmbito da produção historiográfica, e muito menos algum tipo de conceito ou categoria que se aproxime de uma relação *televisão-história*, como naquilo que concerne aos pontos de contato entre o cinema e a nossa disciplina.

O primeiro autor a estabelecer este ponto de contato, ainda nos anos 1960, foi o jornalista Siegfried Kracauer.⁸ Analisando o cinema alemão desde seus primórdios até a década de 1930, ele destaca questões psicológicas implícitas na produção cinematográfica. Dessa forma, o autor analisa como os filmes revelam aspectos da psicologia coletiva de uma nação. Inovando do ponto de vista de uma análise histórica, mas não do de uma análise cinematográfica e/ou psicológica, Kracauer procura nos elementos não visíveis de uma película aspectos que estão fora do controle objetivo dos autores. É dessa forma que ele chega à conclusão de que o cinema expressionista alemão refletia os anseios e contradições desta sociedade nos anos 1920, estabelecendo uma ligação entre essa e a futura ascensão nazista. Neste sentido, os elementos reveladores da psicologia coletiva de uma nação seriam desvelados, sobretudo pela captação de aspectos inerentes ao subconsciente de seus realizadores transpostos de forma inconsciente para o filme.

Na década de 1970, a renovação proposta pela historiografia francesa, no intuito de estabelecer *novos problemas, novas abordagens e novos objetos*, abriu as portas para a utilização do Cinema como fonte histórica. Tendo como norte a *História das Mentalidades*, a Nova História

⁸ KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

francesa ensinará a publicação do artigo de Marc Ferro *O filme, uma contra-análise da sociedade?*⁹ Nele, Ferro estabelecerá as bases para a análise do Cinema como fonte, preconizando não a estrutura interna representada, mas, sim, os elementos concernentes ao período e às condições de produção dos filmes. Neste sentido, todo o filme é histórico na medida em que é um documento legado às gerações posteriores. Assim, o autor pode ser situado dentro da linha inaugurada por Kracauer, pois seus esforços caminham no sentido de revelar as nuances do imaginário social através do invisível escondido nas filigranas do visível. Cabe destacar que Ferro não estava vinculado ao grupo da história das mentalidades e do imaginário, constituído a partir da terceira geração dos *Annales*, mas sua abordagem foi possibilitada graças à grande mudança no estatuto do documento a partir desse período.¹⁰

No Brasil, a utilização da relação cinema-história é ainda mais incipiente. No final dos anos 1970 e início dos oitenta, realizaram-se encontros e mesas-redondas a fim de analisar o estudo do cinema como fonte histórica.¹¹ Entretanto, só no final da década de 1990 é que um grupo de historiadores brasileiros utilizará definitivamente o Cinema como fonte de pesquisa histórica de forma constante e sistemática. Sob a orientação do historiador Jorge Nóvoa, organizou-se e desenvolveu-se um núcleo de pesquisa sobre a temática na Universidade Federal da Bahia. O resultado do trabalho culminou com a publicação da revista *O Olho da História* que, a partir do início do século XXI, teve todos os seus volumes digitalizados e disponibilizados na rede mundial de computadores. Seus artigos são referência nacional para pesquisadores interessados na relação cinema-história. Entre eles destacam-se os artigos de Jorge Nóvoa, intitulado *Apologia da relação cinema-história*,¹² e de Cristiane Nova, intitulado *O Cinema e o conhecimento da História*.¹³ A análise de Nóvoa gira em torno de dois eixos. Por um lado, alerta para a utilização do Cinema como fonte histórica. Inspirado essencialmente em Marc Ferro, o autor sintetiza uma metodologia baseada na análise dos elementos extrafilmicos que possibilitam a *leitura histórica do cinema*, ou seja, elementos como produção, recepção, financiamento, regime político etc. Por outro lado, Nóvoa aponta para a importância didática de filmes,

⁹ FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976. p. 199-215.

¹⁰ LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2003. p. 525-541.

¹¹ Destaque para o encontro realizado pela Embrafilme em 1979, e para a mesa-redonda *O cinema como fonte de história. História como fonte de cinema*, realizada em 1983.

¹² NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. *O Olho da história*. Revista de História Contemporânea, Salvador, n. 1, 1995. Disponível em: <http://www.oolhodahistoria.ufba.br/01apolog.html>. Acesso em: 30 ago. 2008.

¹³ NOVA, Cristiane, op. cit.

históricos ou não, lançando algumas reflexões sobre o uso do Cinema por parte dos professores de História.

Partindo das mesmas premissas que Nóvoa no que concerne à utilização do Cinema como fonte histórica, na medida em que o filme é um produto legado às gerações futuras como qualquer outro documento, Cristiane Nova avança em relação à sistematização dos chamados *filmes históricos*. Tal expressão, didática, mas também analiticamente, pode e deve ser utilizada pelos profissionais de História, uma vez que a produção cinematográfica, e também televisiva, produz uma representação do passado. Aliás, o próprio Marc Ferro estabelece uma separação entre as duas formas de se analisar o Cinema: a *leitura histórica do Cinema* e a *leitura cinematográfica da História*.¹⁴ Dessa forma, a autora estabelece uma classificação para a utilização dos mais variados tipos de *filme histórico* (reconstrução histórica, biografia histórica, filme de época, ficção histórica, filme-mito, filme etnográfico, adaptações literárias e teatrais). Com base na classificação de Nova, poderíamos concluir que a minissérie *Anos Rebeldes* se configuraria como uma ficção histórica, como veremos no decorrer desta dissertação.

Outro artigo a destacar é o de Mônica Almeida Kornis, intitulado *História e Cinema: um debate metodológico*,¹⁵ onde a autora dialoga com as diversas incursões analíticas inerentes à relação cinema-história, desde os irmãos Lumière até as conclusões de Ferro, passando por teóricos da primeira metade do século XX, como Eisenstein e Kracauer. O artigo de Kornis aponta para a mesma direção daquele de Nóvoa, pois tenta estabelecer algumas premissas para a utilização do Cinema como fonte histórica.

Em 2007 foi lançada uma coletânea organizada pelos historiadores Maria Helena Capelato, Eduardo Morettin, Marcos Napolitano e Elias Thomé Saliba.¹⁶ Os artigos que constituem a obra apontam para a crescente utilização do Cinema como fonte histórica a partir da década de 1990. Todos os artigos abordam de alguma forma questões teórico-metodológicas, reconhecendo, igualmente, os pouquíssimos avanços da historiografia nesse terreno. Destaque para o artigo de Mônica Almeida Kornis intitulado *Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo*,¹⁷ onde a autora retoma algumas reflexões feitas em sua tese, que abordarei

¹⁴ Além do já citado artigo da coletânea *Novos Objetos*, conferir também FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

¹⁵ KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, 1992.

¹⁶ CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

¹⁷ KORNIS, Mônica Almeida. Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, op. cit, p. 97-114.

adiante.

No Rio Grande do Sul, destaca-se a tese de Doutorado de Miriam Rossini intitulada *As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real*.¹⁸ Primeira tese de Doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS versando sobre esta temática, o trabalho discute a produção cinematográfica sobre a figura de Tiradentes. A autora realiza um trabalho de fôlego em relação à análise da relação cinema-história, abrindo espaço para a utilização dessa fonte e um caminho a ser percorrido naquilo que se refere à reflexão teórica sobre ela. Em uma espécie de entrelaçamento de ensino, pesquisa e extensão, além dos trabalhos de Nilo André Piana de Castro¹⁹ que, através de temáticas históricas pré-determinadas organizou livros dedicados à relação cinema-história, temos as incursões de alguns alunos e professores de História da UFRGS e da UFSM na organização de eventos e produção de livros destinados à análise histórica de filmes, sejam estes considerados históricos ou não.²⁰

Por fim, a obra de Robert Rosenstone, *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*,²¹ contribui significativamente para a abordagem dos filmes históricos, na medida em que reconhece, nas películas ambientadas no passado, um elemento diferenciado em relação àquelas que não o são. Segundo o autor estadunidense, os filmes históricos devem receber uma atenção especial dos historiadores devido ao fato de este tipo de produção proporcionar aos espectadores uma mudança nas formas de reflexão sobre o passado.²² Este autor justifica sua tese afirmando que a principal fonte de conhecimento histórico da maioria das pessoas consiste em mídias audiovisuais. Além disso, o autor levanta uma questão que ele mesmo qualifica como “impertinente”: os historiadores não ampliariam os seus conhecimentos sobre assuntos que não fazem parte de suas especialidades, com filmes históricos?²³ Relevante ou não

¹⁸ ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Tese (Doutorado História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

¹⁹ CASTRO, Nilo A. Piana de. *Cinema e Ditadura e Militar*. Porto Alegre: PMPA/SMC – Casa Editora, [s/d]. Também, do mesmo autor, *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

²⁰ Tais eventos consistem em ciclos de cinema seguidos de debates. A produção de artigos relacionados às temáticas contribui para que novos historiadores despertem seu interesse pelas discussões; entretanto, a reflexão teórica encontra-se, no estágio atual, ainda muito incipiente. Conferir FERREIRA, Alexandre M. et al. (orgs.). *Uma História a cada filme*. Ciclos de Cinema Histórico. 2 v. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2006, (v. 1); 2007 (v. 2); GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra. *Conflitos periféricos no século XX: cinema e história*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007; PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. 68: História e Cinema. Porto Alegre: Est, 2008.

²¹ ROSENSTONE, Robert. A. *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

²² ROSENSTONE, op. cit., p. 22.

²³ ROSENSTONE, op. cit., p. 44.

esse questionamento, o fato é que o historiador Rosenstone trilha um caminho ainda pouco frequentado por seus colegas de profissão, abrindo espaço para que a historiografia passe a se preocupar também com a *História* representada nos filmes históricos.

Já me referi, mas volto a frisar, sobre as significativas diferenças entre cinema e televisão, o que poderia dar a impressão de certa incompatibilidade entre o meu objeto e os parágrafos imediatamente acima. Entretanto, em meu juízo, as referências são pertinentes e necessárias, como também já havia afirmado. Não obstante a análise do melodrama televisivo com a lupa do cinema-história, é necessário, outrossim, um mergulho na produção, ainda muito incipiente, sobre o melodrama histórico, no meu caso a minissérie *Anos Rebeldes*.

A exceção mais notável a essa aridez na produção historiográfica sobre o tema é a tese de Doutorado intitulada *Uma História do Brasil Recente nas minisséries da Rede Globo*,²⁴ de autoria de Mônica Almeida Kornis. Nela a autora analisa como a História do Brasil Pós-Guerra foi contada pela Rede Globo. Entre as obras selecionadas encontra-se *Anos Rebeldes*. Kornis faz uma excelente análise, enfocando os elementos históricos referentes ao período das produções, no caso de *Anos Rebeldes*, a conjuntura política que levou ao *impeachment* do presidente Collor.²⁵ Um resumo da tese também pode ser encontrado na forma de um artigo disponível na WEB.²⁶ O trabalho de Kornis foi precedido por outra tese, também apresentada na Escola de Comunicação da USP, que abordou o impacto da minissérie *Anos Rebeldes* na sociedade, através de jornais, revistas e boletins informativos de emissoras.²⁷

Há ainda a dissertação de Mestrado *História e Ficção: na minissérie Anos Rebeldes*, de Ana Cláudia Melo,²⁸ onde a autora analisa a minissérie a partir de um enfoque calcado na História Cultural e no conceito de representação de Roger Chartier. Dessa forma, o trabalho de Melo distancia-se da minha proposta, pois pretendo analisar a produção a partir de outros pressupostos

²⁴ KORNIS, Mônica Almeida. *Uma História do Brasil Recente nas minisséries da Rede Globo*. São Paulo: USP, 2000. 178 p. Tese. (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

²⁵ As outras minisséries analisadas são *Anos Dourados* (1986), *Agosto* (1993), *Engraçadinha* (1995), *Decadência* (1995) e *Hilda Furacão* (1998).

²⁶ KORNIS, Mônica Almeida. Uma memória da história nacional recente: As minisséries da Rede Globo. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, set. 2001, Campo Grande /MS. p. 1-17. Disponível em: <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5019/1/NP14KORNIS.pdf>. Acesso em: 8 out. 2008.

²⁷ LOBO, Narciso Júlio Freire. *Ficção e política: o Brasil nas minisséries*. São Paulo: USP, 1997. 268 p. Tese. (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

²⁸ MELO, Ana Cláudia Peixoto de. *História e Ficção: na minissérie Anos Rebeldes*. Uberlândia: UFU, 2006 123 p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Uberlândia, Uberlândia, 2006. Disponível em: <http://www.cipedya.com/web/FileDetails.aspx?IDFile=161250>. Acesso em: 9 out. 2008.

conceituais, que serão o objetivo do primeiro capítulo. Na mesma linha de Melo, Cláudio Cardoso de Paiva faz uma reflexão acerca do caráter simbólico das minisséries brasileiras, estas servindo como elementos constitutivos de uma memória e um imaginário nacional, outra preocupação que não se encontra em meus objetivos.²⁹

Em Porto Alegre, as referências encontradas na pesquisa ficam por conta de duas monografias desenvolvidas na Faculdade de Comunicação Social da UFRGS.³⁰ O trabalho de Ederson Gomes Nunes, *Da tela para as ruas: Anos Rebeldes e os cara-pintadas*, enfoca a mobilização estudantil em torno do *impeachment* de Collor a partir da influência da minissérie.³¹ Outra monografia, *Contribuições da teledramaturgia para a educação: um estudo da minissérie Anos Rebeldes*, de Fernando Favaretto, analisa as possibilidades de abordagem didática da obra de Gilberto Braga.³² Além disso, tive acesso às monografias de Marina Goulart, realizadas no curso de História da UFRGS. No entanto, os trabalhos de Goulart baseiam-se na análise sistemática da trama, enfocando passo a passo o desenvolvimento da estória, procurando, assim, estabelecer pontos de contato entre a trama ficcional e o pano de fundo histórico.³³ Além disso, os trabalhos têm um enfoque semelhante aos de Kornis, pois tratam mais especificamente da conjuntura política de 1992. O trabalho ao qual me propus tentará buscar uma análise mais estrutural sobre como a Rede Globo conta a História da Ditadura Civil-Militar brasileira através de *Anos Rebeldes*, quais seus interesses e quais as implicações sociais dessa prática; se há deturpações ou falácias em relação à História documental (leia-se História dos historiadores) sobre o período, e quais os objetivos em tais artificios. Essas questões estão inseridas na

²⁹ PAIVA, Cláudio Cardoso de. *As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global. Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva*. Comunicação apresentada no Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-minisseries-brasileiras.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2008.

³⁰ Ambas as monografias realizadas na disciplina “Projeto Experimental em Jornalismo I”, ministrada pelo Professor Geraldo Valente Canali.

³¹ NUNES, Ederson Gomes. *Da Tela para as Ruas: Anos Rebeldes e os caras-pintadas*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 94 p. (Monografia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

³² FAVARETTO, Fernando. *Contribuições da teledramaturgia para a educação: um estudo da minissérie Anos Rebeldes*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 84 p. (Monografia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. CD-ROM.

³³ Diferentemente dos trabalhos realizados na FABICO, os trabalhos de Marina Goulart não se encontram disponíveis. A autora gentilmente me forneceu arquivos com as duas monografias realizadas durante o curso de História. As referências são: *A representação da História através da TV: análise da minissérie Anos Rebeldes*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Trabalho apresentado para a cadeira de Técnica de Pesquisa Histórica II. Orientação: Temístocles Cezar (Texto digitado); *A Participação da Televisão Em Acontecimentos Históricos*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Trabalho apresentado para a cadeira de Prática de Pesquisa em Estudos Brasileiros. Orientação: Adolar Koch (Texto digitado).

problemática da minha proposta de pesquisa, e não foram abordadas e tampouco eram objetivos nas análises de Kornis e Goulart (análise da conjuntura de 1992); ou de Lobo e Nunes (análise da recepção).

Portanto, o objetivo central dessa dissertação é oferecer uma interpretação sobre como a Rede Globo representou a Ditadura Civil-Militar, e, conseqüentemente, alavancou um processo que já dava seus primeiros indícios com a campanha das *Diretas Já*, em 1984, quando a emissora, ao contrário do que havia praticado nas décadas anteriores, veiculou com certa autonomia, e, sobretudo, com o desacordo governamental, a campanha com relativa regularidade. Eram tempos de afastamento *lento gradual e seguro*. *Anos Dourados*, de 1986, não tocava ainda no tema da Ditadura. A Nova República deveria, para os donos do poder – e isso inclui os donos do quarto poder –, emular os Anos Kubitschek, período não por acaso, como veremos, muito caro a Roberto Marinho e sua empresa. Apenas em 1992, em meio ao escândalo que levou ao inédito *Impeachment*, a oportunidade de um afastamento mais concreto com o nefasto regime de Segurança Nacional configurou-se como mais propícia para a emissora, sendo a produção ficcional um excelente instrumento para isso. A desvinculação da Globo com o regime autoritário se dá de forma apoteótica, na medida em que a minissérie não apenas sugere, mas pratica a demonização desse mesmo regime, outrora apoiado pela empresa.

A dissertação se estrutura em três capítulos. No capítulo 1 farei um exercício de reflexão teórica, uma vez que se mostrou extremamente difícil lidar com uma fonte pouco explorada no âmbito da História. Assim, a *aproximação teórica* deu-se por meio de uma série de pressupostos emprestados de outras disciplinas. Uma reflexão sobre a origem e consolidação da rede globo de Televisão também é apresentada nessa primeira parte. A seguir, no capítulo 2 entrarei na discussão sobre a televisão, produtora e emissora da fonte. Assim, consegui os subsídios necessários para a abordagem direta da obra. Outrossim, é feita uma introdução à fonte na parte final desse capítulo. Por fim, no capítulo 3 analiso diretamente a minissérie *Anos Rebeldes*, fazendo as reflexões e testando as hipóteses apontadas no início dessa trajetória.

Capítulo 1

DO CINEMA À TELEVISÃO. DO FILME À MINISSÉRIE: A BUSCA POR UMA APROXIMAÇÃO TEÓRICA

Neste capítulo, optamos por apresentar alguns dos pressupostos teóricos que norteiam este trabalho. Embora essa metodologia seja clássica na literatura histórica, e por esse motivo pode parecer, às vezes, ultrapassada, no caso específico dessa dissertação ela se mostrou ainda mais necessária, pois os trabalhos históricos referentes ao tema são, com efeito, muito escassos. Assim, a “busca por uma aproximação teórica” tornou-se premente no início desta pesquisa, pois, à medida que esta avançava mais problemas de ordem teórica e metodológica se apresentavam. Assim, optamos por lançar mão de um arcabouço teórico pouco convencional, utilizando diferentes pontos de vista, de diferentes disciplinas, para poder dar conta de uma interpretação tão complexa como a análise de uma “minissérie histórica”, termo, que, afinal, sequer existe na literatura das Ciências Humanas.

O “filme histórico”, por exemplo, já está relativamente consolidado no imaginário intelectual das Ciências Humanas. Entretanto, o interesse acadêmico por essa categoria, como veremos, é ainda muito incipiente e pouco sólido, se considerarmos o imenso arsenal teórico disponível a outras subáreas de interesse histórico. O que dizer então de uma “minissérie histórica”? Algumas aproximações com aquilo que vem sendo produzido em termos de cinema acabaram sendo inevitáveis. A ponte (de cinema para minissérie) fundou-se em teorias consolidadas em outras áreas, como a sociologia e a comunicação.

Atravessada a ponte, mesmo sabendo das possíveis falhas na estrutura, tornou-se necessária uma aproximação à produtora da fonte, que nada mais é que uma empresa de televisão com altos níveis de popularidade, por vários anos. Dessa forma, este capítulo, que se inicia com uma aproximação teórica absolutamente necessária no caminho que optamos, encerra-se com uma análise empírica, no intuito de não separarmos tão abruptamente as duas dimensões de uma pesquisa.

1.1 TELEVISÃO: IMAGENS E A MOBILIZAÇÃO DE CAPITAIS

É inegável que a televisão é um veículo de comunicação fundamental e extremamente popular, e que os produtos disseminados através dela influenciam a realidade de uma determinada sociedade. Admitido este fato, o historiador deve prontificar-se em aprofundar o debate sobre este tema, ultrapassando a concepção de que as produções apresentadas na televisão teriam somente um caráter manipulativo, a partir de atitudes conscientes e preconcebidas em prol da transmissão de uma determinada mensagem. Apesar de não se negar as tentativas de difundir valores e comportamentos por parte dos grupos e indivíduos que controlam a mídia televisiva, a reflexão a seguir almeja realizar um debate sobre a questão da associação dos diferentes poderes vinculados à televisão e as possíveis repercussões sociais da disputa entre grupos de influência na área midiática.

O espaço social é um local de conflito, no qual estão dispostas as mais diversas interpretações sobre a realidade. Através dos programas incluídos na grade da emissora, diversas formas de compreender as temáticas sociais são apresentadas ao público, agregando percepções de uma considerável gama de profissionais, como roteiristas, editores, diretores de arte, apresentadores, entre outros. De fato, a apresentação de diferentes versões sobre tópicos valorizados socialmente nada mais é do que a tentativa de constituir e exercer uma forma de poder sobre um determinado campo, no caso em discussão o campo midiático. O poder é compreendido como o estabelecimento e a manutenção de uma situação desigual, na qual há um pólo de dominação e outro de submissão. Tal situação é potencialmente geradora de conflito, explícito ou não.

Poderes de diversas naturezas podem ser mobilizados, de acordo com aquilo que está sendo objeto de conflito, bem como o que é valorizado socialmente. Pierre Bourdieu reflete sobre estas questões, construindo o conceito de “capital”. Segundo o autor:

O capital – que pode existir no estado objetivado, em forma de propriedades materiais, ou, no caso do capital cultural, no estado incorporado, e que pode ser juridicamente garantido – representa um poder sobre um campo (num dado momento) [...]. As espécies de capital, a maneira dos trunfos num jogo, são os poderes que definem as probabilidades de um ganho num campo determinado (de fato a cada campo ou subcampo corresponde uma espécie de capital

particular, que ocorre como poder e como coisa em jogo, neste campo).³⁴

Deste modo, a televisão é um instrumento que permite a utilização de diferentes capitais, como o capital cultural, no sentido de que propõe formas de vivenciar elementos culturais, hierarquizando, muitas vezes, características relativas a este setor experimentadas por diversas populações. A televisão pode, de igual modo, dispor de capitais econômicos, quando, por exemplo, envolve financiamentos para a realização de seus produtos, assim como quando estimula o consumo de uma série de objetos e ideias. Igualmente, o capital social também pode ser observado no sentido de que os agentes envolvidos com a televisão possuem, geralmente, penetração em diversos ambientes, e sua imagem é explorada por outros espaços midiáticos, como jornais e revistas, construindo personagens que poderiam servir como modelos de comportamento. Por fim, porém não menos essencial, há o capital simbólico, que recruta elementos do imaginário social. Em relação ao capital simbólico, Bourdieu explica que:

O capital simbólico é uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital, físico, econômico, cultural, social), percebida pelas organizações sociais cujas categorias de percepção são tais que eles podem entendê-las (percebê-las) e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor. [...] Mais precisamente é a forma que todo o tipo de capital assume quando é percebido através de categorias de percepção, produto da incorporação das divisões ou das oposições inscritas na estrutura da distribuição deste tipo de capital.³⁵

Qualquer capital pode se tornar capital simbólico, basta que através dele certa população acione uma rede de significados e valores. A televisão, ao inserir em sua programação uma considerável variedade de ideais e sugestões, claras ou ocultas, sobre modos de viver e sentir pode tornar-se agressiva, e, inclusive, desestruturar o universo de princípios e crenças, acarretando a prática de violência simbólica. Esta estaria associada à imposição de aspectos significantes sobre um grupo específico. Entretanto, Bourdieu afirma que a violência simbólica também está na dependência da absorção daqueles que sofrem a coerção dos produtos simbólicos promovidos.³⁶ Nesta passagem, o autor discute este tópico e anuncia seu desejo de:

[...] desmontar uma série de mecanismos que fazem com que a televisão exerça uma forma particularmente perniciosa de violência simbólica. A violência

³⁴ BOURDIEU, Pierre. *Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003. p. 107.

³⁵ BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 3. ed. São Paulo: Papiros, 2000. p. 107.

³⁶ BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997. p. 22.

simbólica é uma violência que se exerce com a cumplicidade tácita dos que a sofrem e também, com frequência, dos que a exercem, na medida em que uns e outros são inconscientes de exercê-la ou sofrê-la.³⁷

É possível evidenciar que o caráter pernicioso deste tipo de violência seria a sua forma insidiosa de se propagar, de tal modo que os violentados não a percebem, inserindo-a em seu cotidiano. A televisão oferta uma imensa gama de opções culturais que são observadas em locais os mais variados, e que acessam tais proposições de forma diferenciada. Assim, ressalta-se o fato que não basta existirem os capitais: aqueles que os detém devem ter consciência e saber a forma mais adequada de colocá-los em prática, assim como é necessário que exista recepção por parte daqueles que se deseja influenciar.

A apresentação de uma determinada forma de pensar, vestir, comportar-se, do que desejar, do que detestar, através do recurso televisivo, permite a naturalização destes aspectos culturais. Deste modo, muitos daqueles que acessam as informações acabam por absorvê-las e integrá-las à sua prática diária, de maneira automatizada.³⁸ A informação proporcionada pela televisão, geralmente, encontra-se pronta, construída a partir da perspectiva do indivíduo ou do grupo que a apresenta, sem que sejam exigidos do espectador maiores esforços para a compreensão e possível crítica sobre o teor daquilo que se informa,³⁹ como também ocorre na maioria das artes. Bourdieu expõe esta questão, salientando a rapidez das informações transmitidas na televisão:

A televisão não é muito propícia à expressão do pensamento. Estabelece um elo, negativo, entre a urgência e o pensamento. É um velho tópico de discurso filosófico: a oposição feita por Platão entre o filósofo que dispõe de tempo e as pessoas que estão na ágora, a praça pública, e que são tomadas pela urgência.

³⁷ BOURDIEU, 1997, op. cit., p. 22.

³⁸ Bourdieu caracteriza esta ocorrência, denominando-a de “*habitus*”. Explica o autor que “construir a noção de *habitus* como sistema de esquemas adquiridos que funciona no nível prático como categorias de percepção e apreciação, ou como princípios de classificação e simultaneamente como princípios organizadores da ação, significava construir o agente social na sua verdade de operador prático de construção de objetos”. BOURDIEU, op. cit, 2000, p.26.

³⁹ Bourdieu também trabalha com este tema, afirmando a existência de “*fast-thinkers*”, que simplesmente propõem um “fast-food cultural”, ou seja, a utilização de indivíduos considerados como “pensadores” ou “especialistas” em determinados temas, e que possuiriam legitimidade social para sobre estes se pronunciarem e cuja fala se coadune com a informação apresentada. O autor francês realiza uma crítica sobre tal fato, argumentando que seria mais adequada a mobilização de indivíduos que produzisse polêmica, mostrando novos olhares sobre o tópico em discussão. BOURDIEU, 1997, op. cit., p.41. Aproximando essa interpretação da realidade gaúcha atual, poderíamos pensar no jornalista Eduardo Bueno como um legítimo “*fast-thinker*” que alçou ao topo de “especialista em história colonial” para a mídia e, conseqüentemente, para uma significativa parcela da população. David Coimbra, que parece estar se especializando em tornar-se *best-seller* da anual Feira do Livro de Porto Alegre, acaba de lançar uma “breve História do mundo” e também dá mostras de interesse pelo o que podemos chamar de “*History fast-thinker*”.

Ele diz, mais ou menos, que na urgência, não se pode pensar.⁴⁰

As informações veiculadas na televisão raramente são mostradas em sua natureza multifacetada. De fato, a televisão não é um órgão autônomo. As emissoras possuem diversos compromissos políticos e econômicos. O tempo é um aspecto que merece destaque na realidade televisiva, pois há uma quantidade considerável de informações acessadas velozmente; e um tempo restrito para moldá-las e levá-las ao grande público. É preciso salientar o fato de que tais informações não são necessariamente apresentadas através de programas de cunho jornalístico, mas também a partir da ficção, que muitas vezes utiliza pilares de realidade, ou seja, baseia-se em algum fato real que permite uma maior consistência da trama. A informação, antes de veiculada, é moldada, uma vez que há uma seleção não apenas do que será apresentado, mas da forma como a informação será apresentada. Bourdieu aponta para a situação paradoxal da televisão, que “oculta mostrando” determinadas informações. Em entrevista, este autor afirma:

Desejaria dirigir-me para coisas ligeiramente menos visíveis mostrando como a televisão pode, paradoxalmente, ocultar mostrando, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar caso se fizesse o que supostamente se faz, isto é, informar; ou ainda mostrando o que é preciso mostrar, mas de tal maneira que não é mostrado ou se torna insignificante, ou construindo-o de tal maneira que adquire um sentido que não corresponde absolutamente à realidade.⁴¹

Há, indubitavelmente, um distanciamento entre o espectador e a informação, bem como uma intermediação realizada pela televisão entre estes dois polos. A ideia principal do ato de “ocultar mostrando” reside em construir um determinado imaginário sobre o objeto ou fato que se mostra. Insiste-se em um aspecto com tal ênfase que este se torna o único elemento visível. A novela que retrata a miséria da favela não o faz com uma aguda crítica, complexificando o debate sobre a carência material e a responsabilidade do modo de produção capitalista sobre tal realidade, mas, sim, mostra uma face deformada do espaço em questão, sendo seu cotidiano amenizado ou as dificuldades enfrentadas pela população maximizadas.

A televisão, como o cinema, vale-se do impacto imagético para a apresentação das informações. A importância da imagem deve ser observada pelo historiador que utiliza para sua pesquisa fontes como a televisão e o cinema. Ferreira aborda esta questão, esclarecendo que:

O historiador que se vale do cinema enquanto fonte histórica deve estar atento

⁴⁰ BOURDIEU, 1997, op. cit., p. 39.

⁴¹ Idem, p. 24.

para a importância da imagem (...). A produção cinematográfica, sustentada pela força imagética e por elementos de plausibilidade, apresenta uma ilusão de verdade, que legitima não apenas as informações, mas o conteúdo das mensagens ali transmitidas.⁴²

Esta argumentação, que se refere ao cinema, pode ser aplicada à televisão. Este veículo, em grande medida, baseia-se na apresentação de imagens que despertam o interesse do telespectador. Por esse motivo há um cuidado na composição destas imagens e com os fatores técnicos utilizados, como a tecnologia usada, as cores, a precisão, os ângulos de visualização etc. Esses cuidados têm uma especificidade muito peculiar: a produção televisiva, ao contrário do cinema, é destinada a reprodução domiciliar. Isto implica um cuidado diferente, outro olhar, com outras inquietações.

A imagem está presente na sociedade atual, e os elementos visuais, bem como as sensações por estes provocadas, são constituintes fundamentais do imaginário social. Bucci e Kehl destacam a importância da imagem nos dias de hoje, afirmando que há a presença de uma verdadeira “videologia”. Explicitam os autores que:

Vivemos uma era em que tudo concorre para a imagem, para a visibilidade e a composição de sentidos no plano do olhar. É nessa perspectiva que falamos em videologia, ou seja, na perspectiva de que a comunicação e mesmo a linguagem passam a necessitar do suporte das imagens num grau que não se registrou em outro período histórico. Os mitos hoje são mitos olhados. São pura videologia.⁴³

É possível identificar a questão da imagem como central para o imaginário moderno, e a televisão como o principal veículo de sua transmissão. A televisão, dada a sua acessibilidade, é um produto altamente consumido, e pessoas das mais diferentes classes sociais acessam os programas por ela disponíveis. A televisão abrange elementos de espetáculo a fim de atrair a atenção de seu espectador, apresentando-se como o espaço do curioso. Da mesma forma, apresenta e constrói modelos, oferece estilos de vida, e hierarquiza as diferentes formas de pensar e viver. Estes heróis esculpidos no espetáculo são, muitas vezes, homens e mulheres que se diferenciam do comum, que carregam a mensagem da necessidade de ultrapassar o mediano. Todavia, os mitos construídos podem procurar a aproximação com o cotidiano, a fim de que o

⁴² FERREIRA, Leticia Schneider. A flor da Revolução: Rosa Luxemburgo e o Cinema. In: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos et al. *A prova dos 9. A História Contemporânea no Cinema*. Porto Alegre: Porto Alegre: Suliani Letra & Vida; EST, 2009, p. 33.

⁴³ BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 16.

expectador identifique-se com os personagens e encontre uma maior facilidade de seguir as recomendações inseridas nas atitudes apresentadas na televisão. Analisando a importância da atual imagem e comparando-a com períodos anteriores, Kehl explica que:

O que nos diferencia hoje de outros períodos da modernidade é a espetacularização da imagem e seu efeito sobre a massa dos cidadãos indiferenciados, transformados em platéia ou multidão de consumidores da (aparente) subjetividade alheia. [...] a mídia produz os sujeitos de que o mercado necessita, prontos para responder aos seus apelos de consumo sem nenhum conflito [...].⁴⁴

A autora enfatiza a relação entre o mercado e a elaboração de modelos sociais. Tais modelos carregam uma série de significações culturais, como ideais de beleza, de sucesso e prestígio. As necessidades do mercado estão impressas nas posturas dos personagens, reais ou fictícios, vinculados pela mídia, em seus desejos, no modo de se comportar frente aos obstáculos. Estes personagens são exaltados enquanto indivíduos mais do que em sua inserção social e seu desempenho junto a seus pares. Kehl ressalta este ponto, explicitando que:

A exaltação do *indivíduo* como representante dos mais elevados valores humanos que esta sociedade produziu, combinada ao achatamento subjetivo sofrido pelo sujeito sob os apelos monolíticos da sociedade de consumo, produz este estranho fenômeno em que as pessoas, despojadas ou empobrecidas em sua subjetividade, dedicam-se a cultivar a imagem de outras, destacadas pelos meios de comunicação como representantes de dimensões de humanidade que o homem comum já não reconhece em si mesmo.⁴⁵

É importante evidenciar que este indivíduo pode ser um ser humano real, que se destaca no âmbito artístico (atores ou cantores), nos esportes, ou são funcionários da própria emissora (jornalistas ou apresentadores). A “sociedade do espetáculo”,⁴⁶ contudo, ficcionaliza a vida destes personagens escolhidos como os detentores das características que devem ser disseminadas na sociedade. O personagem é mostrado nas telas e em outros *lôcus* propagandísticos experienciando uma vida de realizações, no setor profissional e afetivo, em ambientes paradisíacos. O agente humano selecionado como porta-voz de determinados valores e princípios tem adicionado à sua vida um elemento substancial e de indiscutível importância para a televisão: o drama.

⁴⁴ KEHL, Marta Rita. Fetichismo. In: BUCCI; KEHL; op. cit., p. 66-67.

⁴⁵ Idem, p.67.

⁴⁶ Termo imortalizado pelo clássico de Guy Debord no final dos anos 1960 e apropriado tanto pela autora quanto por mim. DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. (1967). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

O efeito da dramatização pode ser observado pelo acréscimo do interesse sobre aquilo que se está apresentando. O sofrimento alheio permite a manifestação de sentimentos como compaixão, em especial pelo herói, que também é atingido pelo acaso, pela desgraça. A televisão é capaz de apresentar tal paradoxo: o herói pode ser tanto apresentado como um modelo quase inatingível, mas cujo comportamento e ideias devem ser seguidos incessantemente, quanto como um ser que também possui fragilidades como qualquer espectador. O drama comove e pode sustentar diferentes conversações, mantendo durante um grande período a presença do interesse pela continuação da trama no programa televisivo.

Dessa forma, a personagem também pode ser criada por programas ou mesmo por propagandas. Esta personagem possui uma maior maleabilidade, uma vez que não seria possível surpreendê-la em qualquer ação contraditória à imagem promovida pela televisão. A televisão utiliza-as com frequência em dispositivos como, por exemplo, as telenovelas: percebe-se a tendência de se constituírem personagens superficiais, cuja função é encarnar a luta do bem contra o mal, e que permitem facilmente a tradução das mensagens inseridas nas tramas destes programas de entretenimento. Assim, como serão abordadas com maior ênfase ao decorrer dessa dissertação, as personagens das novelas incorporam não apenas variadas representações sociais, como o feminino, o herói, o vilão etc., mas entretém a partir do desvio de atenção para as vidas e conflitos construídos pelo enredo. O historiador que utiliza os produtos televisivos enquanto fonte de pesquisa deve estar atento para a forma com a qual tais personagens refletem questões prementes no momento histórico em que a obra está sendo produzida.

A linguagem das telenovelas possui especificidades que devem ser consideradas pelo analista: do mesmo modo que outras categorias de fontes históricas, como os filmes ou a literatura, estes programas não possuem os mesmos compromissos da História em relação à fidelidade aos acontecimentos. O historiador Marcos Napolitano reflete sobre esta temática, mas vinculada ao cinema. Entretanto, sua argumentação pode ser apropriada para o estudo das telenovelas. O autor aborda em especial os filmes que se valem de temáticas históricas, também presentes em diversas telenovelas e minisséries televisivas. Napolitano afirma que independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo

valores e problemas coetâneos à sua produção.⁴⁷

A telenovela procura manter-se no espaço do verossímil, e, para tanto, vale-se de recursos que legitimam a história narrada: tais ferramentas podem ser uma data em especial, ou fatos que se desenrolam no espaço do real. Além disso, vale-se de instrumentos que instigam o expectador e alimentam sua curiosidade: a divisão em capítulos, ao longo de meses, fortalece uma adesão à trama. Observa-se a tentativa de despertar e manter a curiosidade do espectador a partir do uso de recursos como a finalização do capítulo diário através de uma cena-chave, na qual se propõe uma determinada ação que se completará somente no episódio subsequente. Deste modo, o espectador ansiaria por acompanhar a consecução da cena e verificar sua importância na trama. Outro recurso utilizado exaustivamente na telenovela (embora um pouco menos, nas minisséries), é um expediente, válido e necessário, da repetição de elementos –, evidentemente de uma forma não cansativa ou mecânica para não afugentar os telespectadores assíduos, e que permitam introduzir o telespectador menos regular. Aliás, se este começa a ter dificuldades de compreensão de alguns elementos, sejam eles vitais ou não para a série, o desestímulo pode levar ao abandono e o acompanhamento do produto com apenas um simples clique.

O meio televisivo é apresentado como integrante da indústria do entretenimento, porém é válido questionar quem é entretido, de que forma e por quais motivações. Tal classificação pode, muitas vezes, subestimar a importância desse meio enquanto produtor de ideias e opiniões. O entretenimento talvez seja um dos modos mais insidiosos de transmitir valores e concepções de mundo: a captação do interesse através do lúdico pode possibilitar que os indivíduos internalizem aquilo que está sendo proposto. De fato, os programas veiculados não têm por regra abordar assuntos de maior complexidade, atendo-se a repassar informações simples e estimular comportamentos de fácil reprodução. A televisão apresenta seus princípios através de um verdadeiro fluxo de imagens. Para Kehl, é esta quantidade incessante de imagens que estimulam mais a ação do que o pensamento. Segundo a autora:

[...] *diante do fluxo de imagens* paramos de pensar. E quanto mais o fluxo de imagens ocupa espaço na nossa vida real e na nossa vida psíquica, menos é convocado o pensamento. [...] O funcionamento do imaginário incita a passagens ao ato, pois onde o pensamento não opera, o sujeito, incapaz de simbolizar aquilo que vê, é compelido de certa forma a interferir, a existir em

⁴⁷ NAPOLITANO, Marcos. *A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton*. In: CAPELATO et al, op. cit., p.66.

ato onde não pode existir enquanto sujeito simbólico.⁴⁸

Entretanto é possível refletir se os obstáculos impostos ao pensamento pelo fluxo de imagens é um fator temporário, pois se defende que é o fluxo de imagens que permite um reforço sobre o imaginário de tal modo que o tema tratado permaneça na lembrança e na conversação. Assim, a fim de compreender de que forma a televisão pode oferecer valores e estilos de comportamento, é necessário analisar estas questões, bem como a forma como se deu a inserção da televisão em um determinado espaço, no caso deste trabalho, a instalação da televisão no Brasil.

1.2 O FILME (E A MINISSÉRIE) HISTÓRICO

Estudar a História a partir de uma obra de ficção implica de saída em um problema inerente à própria historiografia ou à história da História. Por muito tempo os livros de História trouxeram imagens apenas como ilustração da atração principal, o texto. Com a imagem em movimento, essa afirmação também é inequívoca, na medida em que o cinema é frequentemente citado por historiadores como forma de ilustrar suas conclusões baseadas em fontes, consagradas como tal, e sólida bibliografia de apoio. Se enquadrarmos as duas modalidades de fontes supracitadas dentro da clássica divisão “fontes primárias e fontes secundárias”, o cinema, como ilustração, sequer chegaria ao *status* de “fonte terciária”, mesmo quando utilizado de forma tão sólida quanto qualquer fonte primária, como uma análise de *Alexandre Nevski*, de Serguei Eisenstein, em um estudo histórico sobre a conjuntura bélica de 1938 na União Soviética, por exemplo. Desde os anos 70 do século passado, esse obstáculo vem sendo superado, sendo o cinema a única fonte que logrou a cunhagem de uma nova categoria de análise, o “cinema-história”. De qualquer forma é importante salientar:

[...] que hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico. Isto quer dizer que a utilização da imagem pelo historiador pressupõe uma série de indagações que vão muito além do reconhecimento do glamour dos documentos visuais. O historiador deverá passar por um processo

⁴⁸ KEHL, Maria Rita. *Televisão e violência do imaginário*. In: BUCCI; KEHL, op. cit. p. 91.

de educação do olhar que possibilite “ler” as imagens.⁴⁹

Ao tentarmos elaborar um trabalho que visa analisar como a Rede Globo interpreta um determinado período através de uma obra ficcional, ou seja, “ler as imagens” (além de outros elementos, como falas ou o roteiro, entre outros), torna-se necessárias algumas referências sobre o uso que a historiografia tem feito do termo “representação”. Carlo Guinzburg classifica-o como ambíguo, uma vez que: “Por um lado [...] faz às vezes da realidade representada e, portanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença”.⁵⁰

O termo está dicionarizado como “exposição, exibição, reprodução do que se tem na ideia”, entre outras definições semelhantes.⁵¹ Essa definição leva-nos a interpretar o termo como “estar no lugar de”. Contudo, torna-se ineficiente, a partir desta perspectiva, uma análise mais aprofundada de um produto, visando à busca de características de uma determinada sociedade no tempo e no espaço em que foi construída, uma vez que, como sabemos, a mesma está pautada por uma determinada visão de mundo, política, social e cultural, além dos interesses econômicos, evidentemente. Portanto, trata-se de uma visão de mundo implícita e explicitamente parcial e comprometida.

Ao trabalhar com o conceito de representação, poderemos ser inseridos no debate clássico entre “objetividade das estruturas e subjetividade das representações”.⁵² Para superar esse debate, Roger Chartier lança mão de Emile Durkheim e Marcel Mauss:

Tentar superá-lo exige, primeiramente, considerar os esquemas geradores dos sistemas de classificação e de percepção como verdadeiras “instituições sociais”, incorporando sobre a forma de representações coletivas as divisões da organização social – “As primeiras categorias lógicas foram categorias sociais; as primeiras classes de coisas foram classes de homens nas quais essas coisas foram integradas” –, mas também considerar, corolariamente, essas representações coletivas como as matrizes de práticas que constroem o próprio mundo social – ‘Mesmo as representações coletivas mais elevadas não têm existência, não são realmente tais senão na medida em que comandam atos.’⁵³

⁴⁹ KORNIS, Mônica Almeida. *História e Cinema: um debate metodológico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992. p. 2.

⁵⁰ GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. Nove reflexões sobre a distância. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85

⁵¹ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

⁵² CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. A História entre Certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2002. p. 72

⁵³ CHARTIER, op. cit., p. 72.

Chartier está preocupado com as representações que dão sentido social às sociedades do Antigo Regime, onde nossa compreensão exige um esforço interpretativo mais livre, e talvez até mesmo mais “aguçado”. A erudição nesse tipo de interpretação é indispensável devido à distância temporal e, por isso mesmo, a escassez de fontes que possam ser confrontadas com as conclusões obtidas dessa “agudez”. Não creio que possamos interpretar a “Representação” da Ditadura Civil-Militar a partir do pressuposto teórico da “representação coletiva comandando atos”, quando o mundo criado por uma minissérie global está sujeito a outros comandos – sem dúvida coletivos, dentro da sua estrutura, e até mesmo absorventes do meio social em que estão inseridos –; tem objetivamente uma “linha de comando” comprometida, na melhor das hipóteses, com o grupo de profissionais realizadores da obra, e o conjunto de valores, interesses e perspectivas políticas que eles possuem.

Em se tratando de um filme histórico, outras questões se apresentam ao historiador. Como “ler as imagens” que por sua vez são representações daquilo que o historiador conhece tão bem através de outras fontes? Como analisar uma produção destinada à representação do passado, objeto do historiador, e que, no entanto, se pauta por outros pressupostos teóricos, metodológicos e descritivos alheios aos da própria História? Onde o historiador deve se posicionar ao analisar criticamente um filme – televisivo ou cinematográfico – que, não obstante suas características ficcionais tem por objetivo a representação do real histórico sem se preocupar com o rigor científico pelo qual a História se consolidou academicamente? Em nosso juízo, um primeiro passo a ser dado é exatamente aquele no qual os historiadores mais relutam em efetuar. Como afere Cristiane Nova:

Todo “filme histórico” é uma representação do passado e, portanto, um discurso sobre o mesmo e, como tal, está imbuído de subjetividade. Para se captar o seu conteúdo histórico é necessário que o historiador, primeira e momentaneamente, renuncie à busca objetiva da “verdade histórica”. Na película, ele apenas encontrará uma visão sobre um objeto passado, que pode conter “verdades” e “inverdades” parciais. Um filme nunca poderia conter a verdade plena de um acontecimento histórico, mesmo se assim o desejasse o seu autor. Ainda que aborde fatos reais, nunca abandonará a sua condição de representação e, portanto, de algo que, no máximo, apenas representa o real e que não coincide com este. E esta afirmativa também se aplica aos documentários. A realização de um “filme histórico” sempre implica em seleções, montagens, generalizações, condensações, ocultações quando não em invenções ou mesmo falsificações. Dessa forma, o que deve ser buscado em um “filme histórico” não é a “verdade

histórica” contida nele, mas a verossimilhança com o fenômeno histórico que retrata.⁵⁴

Portanto, na medida em que o filme histórico, em geral, e a minissérie *Anos Rebeldes*, em particular, se configuram como representações filmicas do passado, partirei do mesmo princípio, ou seja, estabelecer uma relação lógica entre a trama ficcional e a verossimilhança com o passado representado, no intuito de cumprir os objetivos do trabalho. Não se incluirá entre meus objetivos centrais apenas o apontamento de falsidades históricas visando à desqualificação do discurso dos realizadores. Entretanto, essa postura não significa ignorar as possíveis inverdades contidas na obra. Tais desvios devem ser analisados com vistas a interpretar os condicionamentos históricos que os possibilitaram na época de sua produção, ou seja, 1992.

Metodologicamente, alguns procedimentos serão efetuados, tais como: a decomposição dos elementos internos (diegese, narrativa, trilha sonora, interpretação dos atores, iluminação, figurinos, cenários etc.), e externos (produtora, autor, diretor e outros profissionais envolvidos, patrocínio, repercussão midiática, situação política do país etc.); o entrecruzamento entre os elementos internos e externos a fim de estabelecer uma lógica interpretativa coerente e científica; o estudo das obras que serviram de inspiração para a construção do roteiro;⁵⁵ uma contra análise, à maneira de Marc Ferro, com o intuito de acessar mundos diferentes, ao visível e ao não visível, bem como aos silêncios da História que também são História.⁵⁶

Mas o que é afinal um “filme histórico”? Para este trabalho adotarei três pressupostos básicos utilizados por Miriam Rossini em sua tese de Doutorado:

1. [Estar] localizado propositalmente no passado, ou seja, numa época anterior àquela em que o filme está sendo produzido;
2. que tenha por finalidade reconstituir um fato histórico, ou uma situação histórica, ou a biografia de alguém que teve existência real;
3. que seja apoiado em pesquisa histórica, a fim de se manter um mínimo de coerência com o já documentado.⁵⁷

Por ora, esses requisitos bastam para classificar *Anos Rebeldes* dentro da categoria “filme

⁵⁴ NOVA, op. cit.

⁵⁵ O roteiro da série foi escrito baseado em dois relatos de memória bem conhecidos – *1968 o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, e *Os Carbonários*, de Alfredo Sirkis, tendo muitas frases das obras reproduzidas. Assim, a estória contada se mescla à História e a memória do passado recente brasileiro. Além disso, o grande achado para essa dissertação, a publicação do roteiro original na íntegra, contribuiu decisivamente para a análise da fonte. BRAGA, Gilberto. *Anos Rebeldes. Os bastidores da criação de uma minissérie*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

⁵⁶ FERRO, Marc. *A História Vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 2.

⁵⁷ ROSSINI, op. cit., p. 107.

histórico” ou, em uma melhor adaptação, “minissérie histórica”. Uma discussão sobre o que é ou não uma representação fílmica histórica não é o objetivo deste trabalho e, no limite, pouco ou nada interfere no problema central dessa dissertação.

Em relação ao vasto campo de trabalho denominado “cinema-história”, nós devemos situar a discussão no mínimo à época da criação do termo. Marc Ferro, que o cunhou nos anos sessenta, lançou na década seguinte, seu artigo “*O filme: uma contra-análise da sociedade?*”,⁵⁸ que, no bojo da Nova História francesa com seus *novos problemas, novas abordagens e novos objetos*, inseriu no debate acadêmico o filme como fonte a ser abordada pelos historiadores, pois, segundo o autor, o filme, até aquela data “não faz parte do universo mental do historiador”.⁵⁹ Na mesma linha do jornalista Siegfried Kracauer, que iniciou a discussão sobre como o Cinema, consciente ou inconscientemente, reflete o estágio psicossocial em que determinada sociedade se encontra, Ferro constituiu um arcabouço teórico que instrumentalizou as gerações seguintes de historiadores dedicados à análise de filmes como documentos históricos. Segundo ele, o filme fornece ao historiador, através do visível e do não visível, um reflexo da sociedade que o produz:

A câmera revela o funcionamento real daquela [sociedade], diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seu *lappus*. [...] as imagens, esses passantes, essa rua, esse soluço, esse juiz distraído, esse pardieiro em ruínas, essa jovem assustada, constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade.⁶⁰

Os trabalhos de Ferro sobre as guerras mundiais demonstram como o autor aplica com maestria seus conceitos. No entanto, ele não sistematiza, e nem é o seu objetivo, uma abordagem do filme histórico. Na verdade, para Marc Ferro todo filme é histórico na medida em que é um documento da sociedade que o produz. Sem discordar do autor, porém apontando em outra direção, creio que os filmes ambientados em períodos históricos podem ser analisados de forma diferente da proposta pelo autor francês. É evidente que os filmes sobre a Segunda Guerra Mundial não fornecem elementos para a escrita de uma História da Segunda Guerra. Apenas os filmes produzidos naquele contexto podem se constituir como fontes para o historiador do período. Todavia, a concepção de História dos realizadores de filmes sobre a Segunda Guerra nas décadas posteriores ao conflito é tão passível de estudo quanto a concepção de História de

⁵⁸ FERRO, 1976, op. cit, p.199-215.

⁵⁹ Idem, p. 199.

⁶⁰ Idem, p. 202-203.

Tucídides no século V a. C.

Mais próxima da abordagem que pretendemos realizar, a obra de Robert Rosenstone “*O passado em imagens*”, pretende-se “radical” ao se contrapor à produção existente sobre cinema-história. O autor identifica três enfoques diferentes para a reflexão histórica sobre o Cinema. O primeiro aponta a História do Cinema como atividade artística e industrial; o segundo baseia-se na análise do filme como documento histórico de uma determinada época e, portanto, analisado como tal, constituindo um fazer histórico “tradicional”; finalmente, o terceiro, mais “radical”, com o qual o autor se identifica, o enfoque de análise funda-se em “como o meio audiovisual, sujeito a regras dramáticas e de ficção, pode nos proporcionar uma reflexão sobre nossa relação com o passado”.⁶¹ Não pretendemos discutir sua conclusão sobre as diversas abordagens que relacionam Cinema e História, as quais o autor identifica como “tradicional”. Embora esse debate nos pareça interessante tal discussão seria contraproducente para as dimensões desta dissertação. Por ora, ficaremos com alguns questionamentos mais pertinentes à nossa proposta:

¿Qué realidad histórica reconstruye un film y como lo hace? ¿Cómo podemos juzgar dicha reconstrucción? ¿Qué significado puede tener para nosotros esa reconstrucción? Cuando hayamos contestado a estas tres preguntas, deberíamos plantear una cuarta: ¿cómo se relaciona el mundo histórico de la pantalla con el de los libros?⁶²

A esses questionamentos, agregamos outro, relacionado ao nosso problema: como a Rede Globo se utiliza de suas minisséries para recontar uma História da qual ela própria faz parte, e quais seus objetivos, não declarados obviamente, políticos e ideológicos em tais representações?

A partir de uma perspectiva de História Política, entendemos que o Cinema – e por extensão a televisão, que no Brasil é ainda um caso mais acentuado – é uma das mídias mais potentes, se não a mais potente, daquilo que alguns identificam como o *quarto poder*, na produção de um pensamento homogêneo e pretensamente hegemônico, que visa o enquadramento político, econômico, cultural e social do conjunto da sociedade. Para corroborar essa assertiva, me utilizo de um dos principais pesquisadores brasileiros envolvidos com a relação cinema-história:

O fenômeno do cinema se transformou assim, rapidamente, em um excelente

⁶¹ ROSENSTONE, op. cit., p. 14. Tradução do autor.

⁶² Idem, p. 46.

meio para **dominar** corações e mentes, criando e **manipulando** as evidências, elaborando uma realidade que quase nunca coincide objetivamente com o processo histórico que pretende traduzir. A realidade-ficção do cinema promove, de fato, as leituras e interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção cinematográfica. Estes se tornaram, ao longo do século, um dos mais eficazes instrumentos promotores de substância **ideológica homogeneizadora** da dominação do capital nas diversas nações e no mundo, a ponto de se usar, de mais a mais, em alguns meios científicos e em diversas latitudes/longitudes, já não mais tanto a ideia do consenso, mas a noção do ‘pensamento único’, para acentuar a ação **dominadora** dos meios de comunicação hoje. [...] Além disso, é preciso examinar o impacto avassalador da televisão e do videocassete como prolongamentos do cinema e todas as outras formas de comunicação audiovisual que derivaram, em grande medida, do cinema.⁶³

Assim, podemos estender essas observações aos meios de comunicação audiovisuais domésticos como a televisão e o videocassete/DVD, mas também aos microcomputadores e à proliferação da Internet. No caso da nossa fonte específica, a minissérie melodramática *Anos Rebeldes*, produzida para a televisão e levada ao ar às 22 horas, portanto dentro da programação dita *nobre*, foi utilizada como uma forma de educação política, dentro dos parâmetros determinados pela emissora, ultrapassando, em nosso juízo, as motivações artísticas e de entretenimento. Sua função político-ideológica é implícita, embora perfeitamente identificável, em relação ao momento político brasileiro de 1992, ou seja, um discurso altamente contestatório no momento mais conturbado da política nacional após a redemocratização. Os “anos rebeldes” representados são os 1960, mas esses tempos e a realidade da atual turbulência política que envolve – e culminará com o *Impeachment* – o presidente Collor, e uma juventude rebelde, porém ordeira, democrática, e indignada com os escândalos, tornam-se perfeitamente compatíveis.

Paradoxalmente, seu caráter político-ideológico explícito passa despercebido pela maior parte da população e até mesmo daqueles que deveriam fazer a crítica. As manchetes do jornalismo, tanto escrito quanto audiovisual, evidentemente enfocam a crise do Poder Executivo. As crônicas políticas referem-se, por vezes, a mais que evidente vinculação dos anos rebeldes seiscentistas, representados pela emissora, com a mobilização estudantil nacional dos caras-pintadas, paulatinamente incentivada e agendada pelos meios de comunicação. As reportagens especiais sobre entretenimento mantêm a sua agenda, o que também parece lógico. Entretanto, é pouco provável que os responsáveis pela veiculação midiática não tivessem um pensamento

⁶³ NÓVOA, op. cit. Grifos do autor.

crítico, a favor ou contra, em relação ao modo como a Ditadura estava sendo representada.

Os problemas inerentes a uma representação do passado, como as minisséries melodramáticas, residem menos nas incongruências e na falta de rigor histórico do que na tentativa e expectativa de encerrar a História em um quadro fechado e no (in)consequente congelamento de uma interpretação que, devido ao seu caráter de produção de consumo em massa, apresenta grandes possibilidades de imposição frente a outras formas de representação do passado, como a História por exemplo. Além disso, a segunda metade do século XX apresenta uma significativa diferença com o passado naquilo que se refere à apropriação da imagem por parte do grande público. Vivemos em uma era eminentemente visual, e a História não escapa a esta característica dos tempos modernos. Ignorar que a principal fonte de conhecimento histórico para a maioria das pessoas se dá através dos meios audiovisuais acaba por restringir o fazer histórico, tanto na pesquisa (ampliação das fontes) quanto no ensino. A carga emocional do melodrama, altamente identificável com as relações humanas da “vida real”, aliada ao poderio inerente à comunicação imagética, acaba por estabelecer um relato simples, fechado, e com nenhuma margem para outras possibilidades de interpretação.

Evidentemente que haveria pouca ou nenhuma margem para debates, confrontos ou hipóteses interpretativas em uma produção televisiva de curta duração e destinada ao maior número de pessoas possível. Além disso, as produções filmográficas têm um caráter artístico que por si só renuncia a qualquer pretensão cientificista. Uma obra de arte não precisa provar a sua autenticidade quanto ao rigor histórico. Entretanto, uma obra de arte que tem como elemento central a narrativa de elementos fictícios mesclados a acontecimentos históricos reconhecidamente documentados apresenta um ponto de atrito entre a arte, isenta de caráter científico, e a História, empiricamente verificada e teoricamente elaborada. Esse atrito acaba por submeter a História, acessível hermeticamente por uma parcela minoritária da sociedade, à estória elaborada pelos criadores, altamente acessível devido ao seu caráter melodramático, comercial e facilmente absorvível pela maioria das pessoas. Essa espécie de hierarquia acaba contribuindo para a simplificação histórica, para o seu caráter fechado e impermeável à contribuição crítica.

Outro elemento que torna a narrativa da minissérie encerrada é o fato desta apresentar a História de forma integrada. Em História, as etapas analíticas, mas nem sempre de redação, são fragmentadas com o intuito de aprimorar a observação do objeto. E nem poderia ser diferente.

Assim, política, economia, sociedade, cultura etc., são analisadas de forma independente para que o historiador possa se apropriar mais adequadamente de determinado estudo. A síntese dá-se após uma pesquisa acurada de um ou mais desses elementos. Na minissérie, e isso também se aplica a toda a produção filmográfica histórica, esses elementos estão totalmente interligados dentro da narrativa, o que contribui para a condensação do nosso objeto, ou seja, a representação do passado.

O primeiro passo metodológico consistirá em desmembrar esses elementos, unidos e condensados dentro da estrutura melodramática, a fim de começar a perceber as concepções dos realizadores sobre determinados aspectos da sociedade de forma mais acurada. Este instrumento de análise, que nomeamos “desmembramento”, permitirá que estes aspectos, representados em proporções concentradas, sejam ampliados aos olhos do historiador, proporcionando uma visão mais aprofundada dos mesmos. Além disso, esse desmembramento não será uma ferramenta de análise apenas nas questões relativas à sociedade passada representadas. Tal metodologia será necessária também nas questões relativas à análise do próprio documento audiovisual. A linguagem televisiva deve ser percebida dentro dos parâmetros inerentes a ela própria, sendo a linguagem historiográfica, neste caso, complementar. O desmembramento dos elementos internos da produção, como o texto e a trilha sonora, por exemplo, requerem uma reflexão mais cercada aos instrumentos de análise da comunicação. Apenas dessa forma conseguimos vislumbrar a possibilidade de análise de um filme histórico sem que esta análise seja apenas focada no período da produção.

As opções analíticas, como já afirmamos, passam por uma aproximação com os instrumentos de análise utilizados na relação cinema-história. O cinema, através da linguagem audiovisual, substituiu, no final do século XIX, a fotografia como meio de propagação artística do real. A televisão, ao assumir o papel de meio de comunicação de massa mais importante e influente, herdou esse atributo.⁶⁴ A evolução técnica, que continua em curso – vide as novas tecnologias digitais e de *High Definition* (HD) –, acabou levando a produção ficcional televisiva a um grau de complexidade tamanha, no que concerne a representação do real, que se encontra, hoje, em uma fase de atordoante confusão entre o real e o fictício.⁶⁵ Se podemos analisar o

⁶⁴ KORNIS, Mônica Almeida. *Uma História do Brasil Recente nas minisséries da Rede Globo*. São Paulo: USP, 2000. 178p. Tese. (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

⁶⁵ Essa confusão não se dá apenas na era pós-Big Brother onde, por um lado, a ficção de um *reality show* confunde-se com a vida real das pessoas, e por outro, a vida (trágica) real do caso Isabela Nardoni assume caráter de ficção melodramática explorada exaustivamente pelos meios de comunicação. No final dos anos 1980, uma promoção em escala nacional premiava aquele que acertasse o assassino de uma personagem da novela *Vale Tudo*. No mesmo ano

cinema a partir de sua pretensa vinculação com o real, o que dizer de seu sucessor entre os veículos de comunicação de massa?

Sobre as diferenças entre produções filmicas cinematográficas e televisivas, partimos do pressuposto de que não são tão acentuadas. Em países onde os meios de comunicação não são pautados por uma agenda televisiva como no Brasil, as séries feitas para a televisão são muito semelhantes às produções cinematográficas. O maior catálogo para consulta de filmes disponível na WEB, *The Internet Movie Database* (IMDb), relaciona tanto produções cinematográficas quanto televisivas em sua base de dados. Por outro lado, a indústria cinematográfica nacional carece dos padrões produtivos e comerciais que possui *Hollywood*, o que faz dela uma produção muito calcada na experiência dos padrões bem mais consolidados e difundidos da indústria televisiva brasileira. No caso específico das minisséries produzidas pela Rede Globo, essa aproximação é ainda mais evidente. Sobre essa questão, um dos diretores de ficção da empresa atesta que “a carência da produção cinematográfica no Brasil foi substituída por uma produção em televisão. Ou seja, do cinema feito em televisão, que são as minisséries”.⁶⁶

Tendo como horizonte essa aproximação, já viemos nos referindo, em alguns momentos, há *Anos Rebeldes* como uma *produção filmográfica*, evidentemente realizada dentro de uma configuração televisiva, pautada por interesses artísticos, políticos e comerciais igualmente orientados para o telespectador. Afinal é um produto de televisão. Mas é também um produto definitivamente diferenciado daquilo que costumeiramente se associa à ficção televisiva destinada ao grande público, ou seja, a novela.

1.3 A ORIGEM DA TV GLOBO.

A Rede Globo de Televisão entrou no ar em 26 de abril de 1965, às 11 horas da manhã, com um programa infantil exibido para a cidade do Rio de Janeiro.⁶⁷ Entretanto, o império

da veiculação de *Anos Rebeldes*, 1992, o assassinato da atriz Daniela Perez pelo ator que interpretava seu par romântico na trama de uma novela, já era explorado pela mídia de uma forma que misturava irresponsavelmente o espaço diegético à vida pública dos envolvidos.

⁶⁶ Wolf Maia em entrevista a Gonçalo Júnior. In: JÚNIOR, Gonçalo. *Pais da TV*. São Paulo: Conrad Livros, 2001. p. 393.

⁶⁷ XAVIER, Ricardo. *Almanaque da TV*. 50 anos de memória e informação. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 243.

audiovisual construído por Roberto Marinho tem suas origens ainda na década de 1950. A concessão de um canal televisivo foi dada em 1957, e estava inserida em uma conjuntura histórica que futuramente seria decisiva para que a Rede Globo construísse sua hegemonia no setor.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o reordenamento das relações internacionais passou a ser agendado pelas disputas política, econômica, ideológica, tecnológica, cultural e militar, pelas duas potências vencedoras da Guerra, Estados Unidos e União Soviética, caracterizando a Guerra Fria. Neste contexto, a exportação do conflito atingiria todo o planeta. No que concerne ao Brasil, após o alinhamento ao bloco capitalista ainda nos anos 1940, a política nacional deveria passar por um desenvolvimento capitalista baseado na industrialização. Os governos que ensejaram esse desenvolvimento, Getúlio Vargas (1951-54) e Juscelino Kubitschek (1956-60), embora tivessem como horizonte a industrialização, diferiam significativamente em relação ao caminho a ser traçado. Se Vargas buscava o desenvolvimento de um capitalismo relativamente autônomo, sobretudo no que diz respeito ao aproveitamento dos recursos naturais, recusando ou diminuindo o investimento de capital estrangeiro, Kubitschek, em sua política modernizadora que ficou conhecida pelo mote de crescer e desenvolver o país “cinquenta anos em cinco”, pautava-se pelo caminho inverso, ou seja, através da abertura da economia ao capital estrangeiro.

Neste contexto, dar-se-á a expansão da tecnologia da radiodifusão no Brasil. Se nas décadas anteriores essa tecnologia, ainda incipiente, tinha nas emissoras de rádio o seu nicho único, a partir dos anos 1950, com a expansão industrial em vários ramos da economia, as emissoras de televisão passaram a ser objeto de extrema atenção por parte de empresários, mormente aqueles ligados ao jornalismo, como Roberto Marinho, dono do jornal O Globo. Vários desses jornais, incluindo O Globo, eram ligados a agências internacionais, e recebiam

investimentos estrangeiros,⁶⁸ o que era proibido por lei,⁶⁹ utilizando esses recursos ilícitos para mover campanhas contra a política nacional de apoio estatal a alguns órgãos da imprensa, como o jornal Última Hora. Em 1957, ano em que Marinho obteve a concessão do canal de televisão, uma Comissão Parlamentar de Inquérito investigou e constatou as irregularidades da intervenção do capital estrangeiro no ramo das comunicações.⁷⁰ O próprio golpe arquitetado pela burguesia associada que levou ao trágico desfecho do suicídio de Vargas, em 1954, teve apoio significativo da imprensa ligada ao capital estrangeiro:

Ficou comprovado que ‘O Estado de São Paulo’, o ‘O Globo’ [sic] e o ‘Correio da Manhã’ foram remunerados pela publicidade estrangeira para moverem campanhas contra a nacionalização do petróleo, conforme investigou em 1957 uma Comissão Parlamentar de Inquérito da Câmara Federal.⁷¹

Talvez a euforia desenvolvimentista dos “cinquenta anos em cinco” tenha provocado uma letargia judicial, permitindo um determinado grau de “vistas grossas” para os investimentos ilegais de grupos internacionais na imprensa nacional, pois, como já afirmamos, 1957 não só é o ano em que a CPI apurou tais irregularidades como também é o ano em que Kubitschek, através de decreto de 30 de dezembro, outorga a concessão de um canal de televisão no Rio de Janeiro a Roberto Marinho.⁷²

⁶⁸ Herz avalia esta questão e reflete as estratégias utilizadas por corporações e empresas estrangeiras no intuito de se estabelecer no mercado brasileiro. Tais táticas foram sendo modificadas ao longo do tempo de acordo com a conjuntura econômica e política existente. Assim sendo, a proibição legal da propriedade dos meios de comunicação brasileiros por parte de grupos estrangeiros suscitou a busca de alternativas que burlassem o impedimento, como, por exemplo, a utilização de “testas-de-ferro”. Em relação ao tema do investimento do capital estrangeiro na indústria, o autor explicita que “Inicialmente, esse capital começou a intervir nas empresas de comunicação através da publicidade, maciçamente distribuída pelas empresas estrangeiras. Mas existiam também formas mais direta de intervenção. Nesse período - e os registros são muito discretos -, diversos empresários da área da comunicação foram procurados por representantes de grupos estrangeiros para trabalhar conjuntamente na “defesa da liberdade de iniciativa no Brasil”. A discrição com que se processavam estes contatos — e também os seus registros — devem-se às limitações de ordem legal, inclusive constitucional, que proibem expressamente que estrangeiros detenham a propriedade ou interfiram intelectual ou administrativamente em empresas de comunicação”. HERZ, Daniel. *A História Secreta da Rede Globo*. Porto Alegre: Dom Quixote, 2009. p.104-105.

⁶⁹ O Artigo 160 da Constituição Federal Brasileira continha expressamente a vedação da posse de empresas de comunicação brasileira por estrangeiros. Expõe o artigo que “É vedada a propriedade de empresas jornalísticas, sejam políticas ou simplesmente noticiosas, assim como a de radiodifusão, a sociedades anônimas por ações ao portador e a estrangeiros. Nem esses, nem pessoas Jurídicas, excetuados os Partidos Políticos nacionais, poderão ser acionistas de sociedades anônimas proprietárias dessas empresas. A brasileiros (art. 129, incisos I e II) caberá, exclusivamente, a responsabilidade principal delas e a sua orientação intelectual e administrativa.” BRASIL. In: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm Acesso em: 13 jan. de 2011.

⁷⁰ HERZ, op. cit., p. 96.

⁷¹ Idem, p. 96. Sobre as operações da imprensa brasileira do período, conferir SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

⁷² XAVIER, op. cit., p. 243.

No entanto, apenas a concessão de um canal de televisão não era o suficiente para que a empresa começasse a operar no ramo da telecomunicação. A tecnologia, bem como um grupo especializado de profissionais, não estava ainda disponível para o empreendimento visado por Roberto Marinho. Além disso, o capital inicial para a aquisição dessa tecnologia era alto para os padrões de uma empresa como O Globo. Logo, a única possibilidade de alcance desse capital seria a utilização do mesmo expediente inconstitucional dos anos anteriores quando grupos internacionais financiaram campanhas antinacionalistas através da imprensa associada. Esses acordos, sempre obscuros devido a sua inconstitucionalidade, encontraram um terreno mais pantanoso no início da década de sessenta. Se no final dos anos cinquenta a política desenvolvimentista de Kubitschek, baseada, sobretudo, em investimentos estrangeiros, deixava margem para irregularidades na Lei de Imprensa, o início dos anos sessenta representaria a retomada de um desenvolvimento autônomo pelo governo trabalhista de João Goulart (1961-64).

Sem dúvida, durante o governo de Jango será possível observar uma série de mudanças, na medida em que o contexto da política nacional irá evidenciar um período de tensão entre os interesses externos unidos à elite brasileira e os apoiadores de João Goulart, percebido com receio por sua associação com o sindicalismo e o trabalhismo. Ministro do trabalho de Vargas, a tentativa de João Goulart em aumentar o salário mínimo em 100% era recordada pelos setores empresariais e percebida como uma explícita tendência esquerdista do presidente brasileiro, o que, numa conjuntura de Guerra Fria tornava-se uma ameaça ao capitalismo, ainda que, na prática, essa ameaça nada tinha de concreto naquilo que pudesse resultar em uma possível transformação do modo de produção vigente. Os meios de comunicação no Brasil, em especial jornais e revistas, sempre desempenharam um papel destacado na esfera pública, procurando influenciar os eventos políticos e econômicos. Entretanto, neste momento, percebe-se o acréscimo da importância da televisão no cenário comunicativo, ampliando a disputa pelo controle dos veículos de comunicação. A preocupação com este tema fica evidente na disputa incitada pela aprovação do Código Brasileiro de Telecomunicações em 1962 pelo Congresso: o presidente João Goulart procurou vetar uma série de elementos presentes no texto original, com a intenção de manter um maior domínio estatal sobre os grupos de comunicação, sendo, contudo, impedido pelos congressistas.⁷³ Castro identifica esta questão, salientando o papel das empresas

⁷³ CASTRO, Nilo André Piana de. *Televisão e Presidência da República: a soberania em disputa de 1950 a 1964*. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. p.173.

de comunicação na decisão do Congresso em oposição aos interesses do governo, as quais se organizaram a partir da coordenação de figuras de destaque na área como, por exemplo, João Calmon, diretor dos Diários Associados. O autor afirma que:

O maior destaque ficou por conta de João Calmon, dos Diários e Emissoras Associados, capitaneando os concessionários que fizeram uma forte pressão sobre congressistas. Foram mobilizados um total de 172 concessionários, representando as maiores rádios e a totalidade das emissoras de TV. A partir dessa reunião, foi organizado um poderoso lobby no Congresso, que levou à derrubada dos vetos presidenciais. Foram sendo derrubados, nas noites de 26 e 27 de novembro de 1962, um a um.⁷⁴

A disputa que envolvia os tópicos referentes aos meios de comunicação, e em especial os vinculados à televisão, vai tornando-se relevante na mesma medida em que a própria televisão tem seu poder, enquanto mídia, ampliado. Certamente o incremento da importância da televisão não ocorreu de um momento para o outro, mas foi sendo constituído ao longo de sua utilização no cenário político, bem como com as inovações tecnológicas que melhoraram a qualidade do sinal televisivo. A transmissão de eventos marcantes da história política do Brasil, como a posse dos presidentes Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros foram apresentados na telinha da tevê, a qual se popularizava paulatinamente, em consonância com o barateamento dos preços dos aparelhos, possível pelo aumento da qualidade tecnológica. Assim, as transmissões televisivas, que inicialmente concentravam-se regionalmente, vão ganhando pouco a pouco contornos nacionais.

No momento em que mais lares adquirem aparelhos de televisão, os mesmos mostram-se veículos eficientes a fim de atingir um número maior de cidadãos e repassar mensagens vinculadas à esfera política. Jânio Quadros exemplifica esta tendência, valendo-se da televisão para transmitir discursos e explicitar as razões de determinadas políticas muitas vezes tidas como contrárias aos desejos do povo. Porém, do mesmo modo que a televisão poderia mostrar-se um recurso para defender uma plataforma política, ela poderia ser utilizada para a condenação de uma concepção ou de um personagem.⁷⁵ A tentativa de regular a televisão foi, assim, constante,

⁷⁴ Idem, p.174.

⁷⁵ Castro refere à ocasião em que um humorista tornou-se famoso pelas imitações que fazia do presidente, valendo-se da comicidade. Afirma o autor que “O humorista Geraldo Câmara, trabalhando na TV Rio, adquiriu certa fama na época, e, tal qual nos dias atuais, a fama lhe proporcionou contratos para fazer comerciais de TV devido à sua capacidade de imitar o presidente da República que, segundo ele, era uma figura histriônica, de cabelos desmantelados, fala pausada, muito característica e caricata. Foi convidado para fazer um comercial para o “Tira Manchas Três Estrelas”, imitando o Presidente, exatamente por conta de Jânio Quadros dizer que ia fazer limpeza no

seja em relação aos programas a serem veiculados, bem como o desejo de favorecer a políticas nacionalistas.⁷⁶ O reconhecimento da importância da televisão no cenário nacional irá acarretar a disputa entre os empresários da área da comunicação a fim de investir em melhorias no setor.

Contudo, havia limitadores legais, os quais se mostravam um obstáculo para a procura de investimentos externos. No caso da Rede Globo, Roberto Marinho optou por ignorar a existência dos impedimentos legais e em 1962 assinou o contrato com o grupo *Time Life*, a partir do qual recebeu um considerável volume de dinheiro a fim de investir em sua empresa, o que, sem dúvida, mostrar-se-á um diferencial diante de suas concorrentes brasileiras. De fato, o crescimento no ramo requer a utilização de tecnologia moderna e capacitação de pessoal, o que só é possível caso haja um volume de recursos para financiar tais necessidades. Ao avaliar o compromisso estabelecido entre os contratantes, Herz afirma que:

Por esse contrato, a TV Globo se comprometia a adquirir e instalar todo o equipamento de transmissão de televisão e completar a construção do prédio para o estúdio no terreno da Rua Von Martius. A construção desse deveria estar concluída até 1º de julho 1963 e até 1º de outubro do mesmo ano a estação deveria estar operando. A Time-Life Broadcast International Inc. comprometia-se a oferecer treinamento especializado na área de televisão, troca de informações sobre direção administrativa e comercial, assessoramento de engenharia e orientação para a aquisição de filmes e programas adquiridos no estrangeiro.⁷⁷

A ilegalidade do acordo entre a Rede Globo e a *Time-Life* foi apurada a partir da constituição de uma comissão parlamentar de inquérito, capitaneada por Carlos Lacerda e João Calmon, a qual só obteve a condenação da empresa de Roberto Marinho durante o governo Costa e Silva, quando houve a obrigação de torná-la efetivamente nacional. O acordo com o grupo *Time-Life* poderia apresentar-se como uma prática corriqueira dentro do contexto de corrupção

governo, tirar as manchas da administração. Geraldo escrevia os comerciais e os encenava ao vivo na TV Rio, transformando-se em sucesso imediato comentado na imprensa do Rio de Janeiro”. Castro, 2011, op. cit., p.155. Os impactos que tais ações poderiam ter sobre a figura do presidente, desmoralizando o governante frente à nação a partir de questões relativas à imagem deste, ficam patentes no momento em que o próprio Jânio Quadros solicitou à emissora que interrompesse as propagandas que denegriam sua figura.

⁷⁶ Castro salienta a importância dada à televisão pelo governo de Jânio Quadros: “A importância da televisão não havia passado ao largo da Presidência. Nos sete meses em que esteve no poder, Jânio Quadros usou a televisão diversas vezes para se dirigir à população brasileira. Além disso, tentou regulá-la através de vários decretos, que dispunham sobre o tempo dos comerciais, o trabalho de menores e até a famosa proibição do uso de biquíni e de peças íntimas na televisão. Foram as tentativas de Quadros de controlar os meios de comunicação eletrônicos que levaram à aproximação entre os radiodifusores (Televisão e Rádio). Apesar de lembrada apenas pelas excentricidades de seu titular, quase sempre se esquece de que a Presidência desse período tomou duas medidas importantes para assegurar a produção de conteúdo audiovisual nacional: a dublagem de filmes e a exibição de filmes brasileiros na programação da TV.” Castro, 2011, op. cit., p. 166.

⁷⁷ HERZ, op. cit., p.124

generalizada entre as elites brasileiras. Mas esse não parece bem o caso, uma vez que os acordos Globo-Time-Life constituíram-se uma exceção na radiodifusão brasileira daquela época. O ex-governador da Guanabara, Carlos Lacerda, também depôs na CPI em 1967, e aferia que:

A história da fortuna do Sr. Roberto Marinho [...] foi feita à custa de privilégios marginais [...] recusada em outros termos, muito mais bem apresentada [sic] por homens de bem da imprensa brasileira, encontrou no Sr. Roberto Marinho, esta proposta (do Grupo Time-Life), um terreno rico, fértil e compreensível [sic].⁷⁸

O depoimento de Lacerda adquire tom de acusação pessoal, porém, analisado de outra perspectiva, corrobora o fato de que o dono de O Globo aceitara recursos ilegais recusados por outros empresários das comunicações e, portanto, seria favorecido frente à concorrência que não se beneficiara das irregularidades econômicas. Lacerda ainda vai adiante à sua acusação, afirmando que através de um grupo nacional, um grupo estrangeiro tomava posse da economia nacional,⁷⁹ o que, nos marcos da “Revolução de 64”, inicialmente apoiada por Lacerda, configuraria um entreguismo antipatriótico e, portanto, condenável.

Não entrando nas ressentidas acusações de Lacerda, o que podemos concluir é que os acordos ilegais com o grupo *Time-Life* foram o trampolim de Roberto Marinho para o seu futuro projeto de hegemonia, não apenas no âmbito do jornalismo e da radiodifusão, mas, também, como um ator político influente e até mesmo decisivo dentro da esfera pública. O jornalista Roberto Marinho, que assumira o controle do jornal O Globo do Rio de Janeiro, poucos dias após sua fundação, devido a morte de seu pai em 1925, embora, fosse, na época, apenas mais um empresário no ramo das comunicações, já almejava um poder que ultrapassasse a esfera monopolística empresarial. Faltava-lhe a fortuna e a decorrente influência política que emergiria dela. Os acordos Globo-*Time-Life*, como denuncia Lacerda à CPI, forneceriam esses elementos que, embora ainda escassos, não eram totalmente ausentes já na metade dos anos sessenta, quando a Rede Globo de Televisão começa a operar e, coincidentemente ou não, a Ditadura Civil-Militar é instalada no país. Sobre os objetivos políticos de Roberto Marinho nos primeiros anos, tanto da Ditadura, quanto da TV Globo, podemos ainda nos valer de outra declaração de Lacerda à CPI:

O Sr. Roberto Marinho executou sempre, no Rio de Janeiro, uma espécie de

⁷⁸ HERZ, op. cit., p. 110.

⁷⁹ Idem, p. 110.

blandiciosa ditadura pela lisonja. Quem lhe desse, como lhe deram, o privilégio de por um imenso anúncio luminoso na barra do Pão de Açúcar [...] o estadista seria promovido no dia imediato. Quem lhe desse, como lhe foi dado, o Parque Lage – 500 mil metros quadrados de área florestada na base do Corcovado – seria convertido no maior administrador da América do Sul e do Caribe. Mas quem, por ventura, não lhe atendesse os interesses, sofria restrições, [como] o banimento da coluna social, que se converteu numa espécie de termômetro da vida cultural brasileira [...].⁸⁰

Leonel Brizola afirmava, no início da década de noventa, que Roberto Marinho se considerava uma espécie de Stalin das comunicações. Quem não se adequasse aos seus ditames, ele mandava para a Sibéria.⁸¹ Apoiando-se na figura de linguagem metafórica do declarado desafeto de Roberto Marinho, podemos perceber as raízes desse espectro ditatorial, evidentemente potencializado por Brizola, mas não menos digno de reflexão. Mas essa crítica sobre Roberto Marinho, exatamente no período em que a ditadura instalada pelo golpe de 1964 dava ares de perpetuação, também estava presente nas palavras de Carlos Lacerda, político insuspeitadamente pouco simpatizante – para dizer o mínimo – do processo democrático. Dos “banimentos da coluna social” à interferência direta em eleições e *impeachment* na Nova República, a Rede Globo de Televisão percorreu um caminho muito bem afinado com o poder ditatorial instituído e consolidado durante duas décadas.

O estabelecimento da relação entre a *Time Life* e a Globo já rendera frutos, os quais seriam colhidos pela Rede Globo de televisão na constituição de sua hegemonia no setor. Butcher avalia este tópico e expõe que:

O tempo em que os dois grupos estiveram associados, porém, foi mais do que suficiente para uma injeção de capital substancial [...] e, sobretudo, para a transmissão de um *know how* indispensável de tecnologia e de conhecimento de seu modo de operação. [...] Enquanto durou o acordo, a Globo teve acesso à tecnologia mais avançada e, o que talvez seja mais importante, ao conhecimento de seu modo de operação. Essa estrutura conferiria os meios para que a emissora se tornasse portadora de seu próprio conteúdo e, mais adiante, estabelecesse seu “padrão de qualidade”.⁸²

Desta forma, a assinatura do contrato entre a *Time-Life* e a Rede Globo mostra-se como

⁸⁰ HERZ, op. cit., p. 124.

⁸¹ HARTOG, *Beyond Citizen Kane*, op. cit.

⁸² BUTCHER, Pedro. *A Dona da História: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2006. p.43-44

um elemento vital para a compreensão dos motivos que permitiram que a empresa lidera-se este segmento da área da comunicação. De fato, a Rede Globo disputava audiência com outras importantes emissoras nos primórdios da implantação da televisão brasileira, como a TV Tupi e a TV Excelsior. A Rede Globo foi ascendendo proporcionalmente à queda de suas duas maiores concorrentes,⁸³ que foram acumulando dívidas financeiras e sofreram diversos problemas em suas programações, como censura de programas, entre outros fatores.⁸⁴ A TV Tupi havia sido a primeira rede de televisão do Brasil e da América do Sul, tendo como fundador o paraibano Assis Chateaubriand. Pela emissora passaram importantes nomes da classe artística brasileira, como Cassiano Gabus Mendes, Lima Duarte e Lolita Rodrigues, e programas de expressivo sucesso como “Alô Doçura” e “Sítio do Picapau Amarelo”. Quanto à TV Excelsior, foi ao ar em 1960, e mostrou-se pioneira na transmissão das telenovelas, produtos televisivos que se tornariam especialidade da Rede Globo.⁸⁵ Contudo, a TV Excelsior, que por muito tempo apresentou-se como concorrente importante da Rede Globo, também foi prejudicada por decisões governamentais, como explicita Castro:

Mesmo já estando em seus momentos agonizantes em termos de insolvência, a TV Excelsior, sofria com a ira do governo. Em junho de 1970, as redes de televisão do país uniram-se para transmitir a Copa do Mundo no México: foi o chamado “pool” que era comandado pelo governo através da Embratel. As emissoras pertencentes à Rede Excelsior foram as únicas excluídas desse esforço para levar as imagens da seleção canarinho a todos os brasileiros. [...] Ficou clara a noção de que não só a Excelsior foi liquidada para que o caminho ficasse livre, mas ela foi apagada para que emergisse um novo modelo calcado em suas

⁸³ Hamburger avalia a evolução paulatina da Rede Globo, explicitando que “Em 1966, Roberto Marinho adquiriu a TV Paulista e lançou sua emissora paulistana. Em 1968, a rede inaugurou sua terceira estação geradora em Belo Horizonte. Durante a década seguinte a Globo assumiu a liderança do mercado e a Excelsior e a Tupi se enfraqueceram gradativamente, tendo suas licenças canceladas pelo governo, a primeira em 1971 e a segunda em 1980.” HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005. p. 32.

⁸⁴ Sobre esta questão, Hamburger expõe que “Em 1964, quando os militares assumiram o poder, a Tupi era a emissora líder, seguida de perto pela Excelsior, em ascensão. Embora Chateaubriand e seu conglomerado tenham apoiado o golpe não se adaptaram às novas condições políticas e econômicas do país. Durante os anos 1960 e 1970, a Tupi acumulou dívidas; o fim dos empréstimos governamentais nos padrões anteriores levou a emissora, incapaz de se organizar como empresa competitiva, à falência.” HAMBURGER, op. cit., p. 28.

⁸⁵ Reimao cita a primeira experiência na área das novelas, lançada pela extinta TV Excelsior. A autora expõe que “2-5499 Ocupado surgiu da visão empresarial da TV Excelsior, Canal 9, no interior de uma estratégia de ampliação de seu público. O roteiro era do argentino Alberto Migré e a equipe técnica contava com outros compatriotas seus contratados, com apoio da Colgate-Palmolive. Os atores protagonistas foram Glória Menezes e Tarcísio Meira e narrava a história de uma presidiária que trabalhava como telefonista e se apaixonou pela voz de um desconhecido que não sabia de sua situação. No Rio de Janeiro a primeira telenovela diária gravada em videoteipe foi a *Morta sem Espelho*, de Nelson Rodrigues, também em 1963.” REIMAO, Sandra. *Livros e Televisão: correlações*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 20-21.

experiências. A TV Excelsior teve sua concessão caçada [sic] e seus transmissores lacrados em setembro de 1970, quando a Globo operava através da Embratel, desde setembro de 1969, um programa que durante muitos anos foi o único em rede: o Jornal Nacional.⁸⁶

A Rede Globo conseguiu não apenas superar suas concorrentes como também sobreviver às condições políticas, econômicas e sociais em constante transformação. Tal fato não pode ser avaliado por meio de explicações unívocas, mas sim a partir de uma análise contextual. Sem dúvida uma série de elementos conjugou-se para que tal ocorresse, como a existência de um capital para investimento, profissionais mais capacitados, a adoção de uma postura que cotejava com os interesses governamentais, bem como o cuidado em buscar alternativas de programas que estivessem voltados para o interesse da audiência.⁸⁷

Foi durante o período ditatorial que a Rede Globo estabeleceu-se como a emissora de maior expressão na área das comunicações, o que permitiria levantarmos, no mínimo, a possibilidade de que a empresa de Roberto Marinho teria recebido apoio e se beneficiado diretamente pela ascensão dos militares. Talvez seja mais adequado inferir que a Rede Globo soube aproveitar a nova conjuntura,⁸⁸ pois estava alinhada à proposta desenvolvimentista e à abertura ao capital estrangeiro que correspondiam às orientações políticas e econômicas da Ditadura Civil-Militar. É inegável que o regime militar procurou valer-se da televisão para consolidar uma proposta de nação e a partir de um verdadeiro bombardeio de imagens e

⁸⁶ CASTRO, 2011, op. cit, p. 245

⁸⁷ Brittos e Simões refletem sobre a necessidade que as emissoras têm em se adaptar a uma determinada “cultura nacional”, constituindo uma programação voltada ao público do país. Os autores afirmam que “desde o final do século XX a sociedade mundial e brasileira passa por transformações em ritmo acentuado. Os meios de comunicação, com destaque à televisão, acompanham estas alterações, até pelo fato de estarem constantemente se atualizando e se adaptando às situações advindas das novas tecnologias ou temáticas (...) Devido a este panorama, as emissoras de TV trabalham na produção de uma programação que vá ao encontro de uma base cultural nacional, e que, paralelamente, contenha produtos passíveis de comercialização no mercado global.” BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. Cultura popular e sua metamorfose em produto do mercado televisivo. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (Orgs.) *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina 2006. p. 47-48. De fato, podemos refletir que enquanto as emissoras se preocupam em consolidar uma programação que reflita o interesse de determinados grupos e que represente uma “cultura nacional”, ao mesmo tempo elas constroem essa cultura, apresentando elementos que podem ser apreendidos e resinificados pelos telespectadores.

⁸⁸ Hamburger reflete sobre as mudanças ocorridas no país durante o período ditatorial, explicitando que “o regime autoritário ajudou a implementar o que talvez simbolize o empreendimento modernizador mais bem sucedido da segunda metade do século XX, ou seja, a indústria brasileira de televisão, construída com o estímulo da infraestrutura tecnológica disponibilizada pelo governo e sob forte censura política. Os militares foram responsáveis pelo “milagre brasileiro” política econômica que atualizou o sonho secular de modernização. No final da década de 1970 o Brasil havia se tornado amplamente urbanizado. Além da emergência da indústria de mídia, mudanças estruturais resultaram no decréscimo da taxa de natalidade, na expansão dos sistemas nacionais de saúde e educação e na diversificação dos tipos de estrutura familiar.” HAMBURGER, op. cit., p.31.

propagandas publicitárias procurou impor uma determinada identidade nacional. O governo dos militares em nenhum momento se mostrou indiferente frente ao potencial deste veículo como divulgador de valores específicos, bem como de uma imagem de “brasileiro”. Hamburger identifica esta questão e afirma que:

A indústria televisiva se consolidou em conexão com o Estado sob o regime militar. [...] A televisão desempenhou o papel de “integrador nacional” articulando pressão governamental com forças do mercado, incluindo a força criativa de um grupo específico de profissionais. E a consequência é esse produto nacional inusitado, misto do que há de mais comercial e lucrativo a indústria cultural foi capaz de produzir, embalado com as cores nacionais, vitrine da contemporaneidade brasileira, definida em cenários que destacam, muitas vezes, imagens de ícones nacionais como Brasília, o Pão de Açúcar etc., e reconhecida como palco de movimentação de tipos ideais de homem, mulher, pai, mãe, filho, filha e família brasileiros.⁸⁹

A manutenção de um governo ditatorial não pode ser compreendida somente a partir da observação de seus elementos repressivos – os quais são, sem dúvida, a principal forma de obter a anuência da população, através de recursos como o medo e o Terrorismo de Estado –, mas, também, devem-se avaliar os instrumentos ideológicos imiscuídos em imagens e ideias repassadas à população, a qual reflete e readéqua tais concepções à sua realidade. Os discursos culturais veiculados na televisão podem auxiliar na veiculação de determinadas propostas políticas, assim como combater qualquer ideia que faça oposição ao pensamento hegemônico. Assim, as propostas veiculadas na mídia não são neutras, nem a opção por apresentá-las. Kellner reflete sobre este tópico, expondo que:

A cultura da mídia, assim como os discursos políticos, ajuda a estabelecer a hegemonia de determinados grupos e projetos políticos. Produz representações que tentam induzir anuência a certas posições políticas, levando os membros da sociedade a ver em certas ideologias “o modo como as coisas são” (ou seja, governo demais é ruim, redução de regulação governamental e mercado livre são coisas boas, a proteção do país exige intensa militarização e uma política externa agressiva, etc.). Os textos culturais populares naturalizam essas posições e, assim, ajudam a mobilizar o consentimento às posições políticas hegemônicas.⁹⁰

A Rede Globo foi, indubitavelmente, beneficiada pelo modelo político e econômico

⁸⁹ Idem, p.35-36

⁹⁰ KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia — estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. Bauru, SP: EDUSC, 2001. p. 81

implementado pela Ditadura Civil-Militar, o que não significa afirmar que havia acordos inequívocos e incontestes em todos os momentos ao longo do tempo entre estas instituições. Talvez seja preciso refletir que houve interesses em comum entre os dirigentes da Rede Globo e a política governamental, mas que, de igual modo, existiram conflitos e momentos adversos. O modelo desenvolvimentista e o “milagre econômico” favorecia a concentração de renda da população, que poderia investir na aquisição de aparelhos eletrônicos, entre os quais a televisão.⁹¹ Em contrapartida, a televisão poderia veicular pensamentos e valores acessíveis a população, além de possuir a tão referida liberdade de expressão.⁹² Esta liberdade também se referiria a possibilidade de apresentar produtos de interesse do comércio e da grande indústria.

A Rede Globo soube avaliar o momento e valer-se de uma programação que agradasse ao governo, e contornou habilmente obstáculos como, por exemplo, a questão da censura. De fato, alguns programas da Globo foram censurados, conforme será discutido posteriormente. Hamburger reflete sobre este ponto e salienta o esforço da emissora em não entrar em atrito com os interesses do governo, afirmando que:

A pressão política levou a Rede Globo a internalizar a censura. A emissora contratou um “conselheiro” com experiência anterior com a Censura Federal para ler roteiros e emitir sua opinião antes das gravações, de maneira a evitar prejuízos com a produção de programas que poderiam ser censurados. O aumento do controle sobre a programação levou a Globo a diminuir também a transmissão de programas ao vivo, cujo controle sobre o que seria exibido era evidentemente menor. [...] Ainda em 1975, também na tentativa de encontrar soluções que agradassem ao Governo, a Globo iniciou uma série de novelas inspiradas em obras literárias, no horário menos nobre das 18h, de acordo com a

⁹¹ Borelli e Priolli vão ao encontro desta concepção, expondo que “os militares, no intuito de estabelecer uma integração nacional que pudesse levar sua ideologia de norte a sul do país, investiram e apostaram nos meios de comunicação, em particular a TV, para cumprir essa tarefa. Foi o Estado que desenvolveu todo o aparato do sistema de rede nacional. Abriu linhas de crédito para o desenvolvimento do consumo interno e isentou de impostos as importações de novas tecnologias e maquinários. Enfim, construiu as bases para o desenvolvimento da TV e de um mercado interno, mas cobrou esses benefícios em fidelidade política. Muito da estética limpa e despolitizada ou oficialista da Globo deve-se a esse universo político.” BORELLI, Sílvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel (coords.). *A deusa ferida*: por que a Rede Globo não é mais campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus editorial, 2000. p. 87

⁹² Sobre a relação simbiótica entre a Rede Globo e o modelo imposto pela Ditadura Civil-Militar, Herz afirma que “A Rede Globo deu funcionalidade ao desenvolvimento econômico e político implementado por esse bloco de poder emergente. Do ponto de vista da economia, por um lado, constituiu-se no grande instrumento de criação e estimulação de um mercado nacional unificado, gerado principalmente pela concentração da renda e, por outro lado, funcionou como agente catalisador do importante mercado de produtos eletroeletrônicos, cuja produção era dominada pelas indústrias multinacionais. Do ponto de vista político, constituiu-se num instrumento de intervenção ideológica com poderes jamais experimentado na história desse país, traficando a ideologia “modernizante-conservadora” do Estado e dos interesses - especialmente os comerciais - que tinham liberdade de expressar-se nesse contexto. HERZ, op. cit., p. 233

preocupação nacionalista e educacional dos militares.⁹³

O período que compreende os anos 1960 e 1970 vai marcar a ascensão da televisão não apenas como veículo de comunicação, mas como oportunidade de lazer e entretenimento para a população. A importância que o aparelho de TV vai ocupar no cotidiano dos indivíduos pode ser verificada, inclusive no espaço destinado a este eletrodoméstico no interior do lar. Ele é posicionado muitas vezes no ambiente da sala, onde comumente reúnem-se os familiares. A popularização do aparelho de televisão e preços mais acessíveis permite que uma família tenha a possibilidade de possuir mais de um televisor. A centralidade da televisão na vida das pessoas, cuja atenção é canalizada para os diferentes programas oferecidos pelas emissoras, se reflete no local onde esta se encontra, bem como no tempo dedicado a assistir sua programação. Leal discute esta questão em sua obra “A leitura social da novela das oito”, argumentando que:

O lugar que a televisão ocupa na vida das pessoas e o lugar que a televisão ocupa nas casas das pessoas têm uma relação íntima. Em uma casa há espaço para muitas coisas, na outra a casa é pequena e se mobiliza por inteiro quando se liga a televisão. [...] No cotidiano das classes populares, a televisão é uma das únicas possibilidades acessíveis de lazer, delimita um escasso tempo de não trabalho e é tida como uma forma de participação (ainda que marginal) no universo do outro.⁹⁴

A televisão e seus programas vão gradualmente ocupando espaço no dia-a-dia das pessoas, e passam a realizar um papel relevante enquanto meio de informação dotado de credibilidade. De fato, o novo modelo que vai se desenhando a partir das ideias veiculadas neste período do capitalismo vale-se da concepção da existência de especialistas em determinadas áreas, os quais possuem então legitimidade para se pronunciar sobre as mais variadas temáticas. Este é o caso, por exemplo, do setor de comunicações, que passa a ter o reconhecimento público como segmento legitimado para transmitir a informação e uma suposta “verdade” sobre os fatos. Assim cria-se uma polaridade entre dois grupos: de um lado estão os emissores e do outro os receptores das informações. Os receptores podem ser conhecedores dos temas abordados ou completamente leigos, tornando, deste modo, sua margem de aceitação dos discursos sem reflexão ou oposição muito mais possível.⁹⁵ Chauí reflete sobre este tópico, afirmando que:

⁹³ HAMBURGER, op. cit., p. 35.

⁹⁴ LEAL, Ondina Fachel. *A Leitura Social da Novela das oito*. Petrópolis/ Rio de Janeiro: Vozes, 1986. p. 44

⁹⁵ MORAES reflete sobre a possibilidade de mais de uma leitura do texto apresentado, demonstrando que a interpretação é algo dinâmico e um processo no qual o receptor é um sujeito ativo. A autora explica que “o conteúdo

O emissor autorizado é o especialista, aquele que possui conhecimentos determinados que o autorizam a falar (e como os meios se dispõem a falar de tudo e a mostrar tudo, haverá tantos emissores autorizados quantos assuntos a serem tratados, do sexo à culinária, da finança internacional à jardinagem, da ginecologia à ginástica, da puericultura ao arranjo floral, da política interna e externa à pediatria, da pedagogia à guerra civil). Por seu turno, o receptor autorizado é aquele para o qual é preparado um espaço de fala como opinador ou como contraditor, com direito a aceitar ou recusar, julgar e avaliar, interpretar o que recebeu, mas no interior do espaço definido previamente pela própria estrutura da emissão.⁹⁶

A constituição da confiança em torno de um possível emissor, o qual se tornaria referência como o enunciador de uma “verdade” específica, é certamente um ponto que torna a televisão atraente enquanto ponto de apoio de um governo. A comunicação de um determinado saber a partir da televisão permite uma ampla divulgação, uma vez que o número de lares que possuem este eletrodoméstico vai aumentando com o tempo. O governo ditatorial não é indiferente aos benefícios que a veiculação de concepções em prol de seus atos: na tela da televisão, através dos jornais e noticiários, há a apresentação de uma visão de mundo determinada, a constituição de um olhar sobre o que seria certo ou errado, o bem ou o mal.⁹⁷ Assim, em todo o conteúdo apresentado na televisão há uma proposta de visão de mundo de um grupo específico, seja esta veiculada de modo consciente ou não. É possível refletir que as escolhas por determinado quadro de programação poderiam refletir uma determinada ideologia, compreendida como uma forma de compreensão de mundo que é transmitida por um determinado

é formado de fragmentos, de motivos que se repetem ou se contradizem. O entendimento do receptor completa-se no momento em que entendemos que não existe homogeneidade, mas um processo contínuo de recriações do cotidiano da cultura popular pela cultura de elite. As contradições constituem um elo que alimenta a existência de diversificação cultural, cuja explicação não pode e nem deve se dar através de respostas simplificadas, pois o contexto histórico é complexo, e exige uma reunião de elementos para a elaboração de respostas e os receptores, por seu lado, possuem repertórios e competências diferentes, que vão propiciar muitas leituras ou releituras por um ou vários receptores do texto, seja ele teatral ou televisivo/cinematográfico.” MORAES, Patrícia I. L. de. *O auto da Compadecida: do teatro à minissérie*. Marília: UNESP/UNIMAR, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo, Universidade Estadual Paulista, Universidade de Marília, 2006. p. 45.

⁹⁶ CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 31.

⁹⁷ Kelner vai ao encontro desta reflexão, debatendo a influência da cultura de mídia na constituição de saberes e valores. Segundo o autor “há uma cultura veiculada pela mídia cujas imagens, sons e espetáculos ajudam a urdir o tecido da vida cotidiana, dominando o tempo de lazer, modelando opiniões políticas e comportamentos sociais, e fornecendo o material com que as pessoas forjam sua identidade. O rádio, a televisão, o cinema e outros produtos da indústria cultural fornecem os modelos daquilo que significa ser homem ou mulher, bem-sucedido ou fracassado, poderoso ou impotente. A cultura de mídia também fornece o material com que muitas pessoas constroem o seu senso de classe, de etnia e raça, de nacionalidade, de sexualidade, de ‘nós’ e ‘eles’. Ajuda a modelar a visão prevalecente de mundo e os valores mais profundos: define o que é considerado bom ou mau, positivo ou negativo, moral ou imoral”. KELNER, op. cit., p. 9.

grupo e que é compreendida como uma perspectiva natural. A ideia de ideologia refere à compreensão de que haveria dois grupos, estando de um lado aqueles que dominam, os quais impõem sua maneira de refletir a realidade, e os dominados, que aderem à ideologia dominante sem, muitas vezes, perceber que está sendo submetido a perspectivas exteriores. Chauí reflete sobre esta questão, expondo que:

A ideologia considera que a elite está no poder não só porque detém os meios de produção, os postos de autoridade e o Estado, mas porque possui o saber. Esse saber permite à elite criar novos conhecimentos pelos quais aumenta o próprio poderio (...). A elite, diz a ideologia dominante, possui o monopólio do saber e do poder. É constituída não só pelos poderosos, mas pelos especialistas, a elite perfeita sendo aquela na qual o especialista é o poderoso, pois cria os objetos do saber e com eles os instrumentos do poder.⁹⁸

Claro está que não podemos inferir que todas as mensagens, intencionais ou não, repassadas nas diversas instâncias, sejam apreendidas exatamente conforme as propostas iniciais. Os receptores não são passíveis, como parece induzir a ideia de ideologia apresentada de modo acrítico, mas reelaboram os elementos contidos nas mensagens transmitidas. Destarte, é fundamental não se realizar uma simplificação sobre a vinculação da televisão e de suas emissoras, com especial destaque para a Rede Globo, por parte da Ditadura: certamente não se afirma que haveria um acordo maquiavélico para dominar corações e mentes, mas sim a existência de interesses comuns e a constante adequação e solução de conflitos e tensões. Porém, mesmo que não haja um direcionamento unívoco da informação ou mesmo a garantia que ela será apropriada do modo esperado no momento de sua veiculação, é patente que a televisão poderia ser vista como um instrumento potencialmente influente junto aos espectadores, e, por isso mesmo, o governo buscou realizar um controle sobre a programação apresentada nas diferentes emissoras. Castro refere uma situação em que o governo atua junto às emissoras a fim de abafar um crime cometido por um militar, impedindo que o mesmo seja noticiado e demonstrando, assim, que ao longo da Ditadura a televisão seria reconhecida como um espaço a ser observado com cuidado.⁹⁹

⁹⁸ CHAUI, op. cit., p. 29.

⁹⁹ Em relação ao caso citado, Castro afirma que “o episódio também serviu para mostrar qual seria o padrão da televisão almejado daquele momento em diante: propagar uma verdade única, conduzir ao prazer, ao deleite, uma televisão na qual a informação será controlada. As falhas e crimes, quando cometidas pelo regime, não poderão ser mostrados ou discutidos. O próprio aspecto testemunhal da televisão foi reduzido pelo golpe e pela censura imposta.” CASTRO, 2011, op. cit., p. 257.

A mídia possui efeitos sobre os indivíduos, e o governo não prescinde da tentativa de controlar esses efeitos. A cultura midiática traduz uma forma de poder, o poder exercido pelos peritos da informação, tanto nos atos que englobam a sua transmissão, ocultação ou deformação. Kelner reflete sobre esse tópico e explicita que:

A produção da mídia está [...] intimamente imbricada em relações de poder e serve para reproduzir os interesses das forças sociais poderosas, promovendo a dominação ou dando aos indivíduos força para a resistência e a luta. Mas o materialismo cultural também focaliza os efeitos materiais da cultura da mídia, insistindo em que suas imagens, espetáculos, discursos e signos exercem efeitos materiais sobre o público. Para o materialismo cultural, os textos da mídia seduzem, fascinam, comovem, posicionam e influenciam o seu público.¹⁰⁰

Deste modo, a Rede Globo irá ascender simultaneamente ao momento em que se amplia o controle sobre os meios de comunicação, os quais são paulatinamente percebidos sob uma nova ótica industrial e administrativa.¹⁰¹ Este talvez seja um diferencial a ser destacado ao comparar a trajetória da Rede Globo frente às demais emissoras que acabaram sucumbindo ao longo do tempo: além dos elementos favoráveis a seu estabelecimento, já citados, a adoção de um paradigma voltado essencialmente para o mercado propiciou a constituição de novas formas de atingir o público. A Rede Globo procurava embasar sua programação em resultados de pesquisa junto à população, assim como a partir da avaliação do que seria possível e vantajoso dentro de um contexto político e social determinado. Outro ponto que os autores destacam ao analisar a proeminência da Rede Globo diante das demais emissoras é a inexistência de uma aliança política clara entre a empresa e algum personagem político. Borelli e Priolli identificam as causas da ascensão Global durante o regime militar, salientando que:

¹⁰⁰ KELNER, op. cit., p. 64.

¹⁰¹ Borelli e Priolli evidenciam o fato de que a associação da Rede Globo com o grupo *Time-Life* seria o fator explicativo para essa mudança de referencial. Segundo os autores, o grupo estrangeiro seria o maior responsável não apenas pela reestruturação material da Rede Globo, conforme anteriormente discutido, mas também de uma nova forma de perceber os modos de administrar uma emissora televisiva. Borelli e Priolli afirmam que “o grupo *Time-Life* introduziu no Brasil uma nova mentalidade no fazer televisão. Do ponto de vista administrativo o grupo trazia a contribuição de um profissionalismo empresarial que passava por uma centralização do comando e uma flexibilidade no fazer da atividade fim. Diferentemente de outras emissoras da época, que tinham o seu corpo diretivo formado por gente do meio cultural, a TV Globo colocou a sua frente um grupo de homens que mantinham relações estreitas com o mercado. O novo modelo empresarial refletia-se na parte comercial e produtiva, de maneira que o produto televisivo deveria ser tratado como o produto de qualquer outra empresa. (...) Essa visão da televisão trazida pelo grupo estrangeiro, implementada e aperfeiçoada pelos homens da Globo, de uma indústria como qualquer outra, trouxe ao fazer televisivo maior agilidade e eficácia.” BORELLI; PRIOLLI; op. cit., p. 79-80.

A partir de 1964, com a subida dos militares ao poder, houve todo um rearranjo de forças na sociedade e também um novo alinhamento econômico que interferiu diretamente no desenvolvimento da TV. Velhos grupos organizados política e/ou economicamente perderam força. No caso televisivo há os exemplos dos grupos Simonsen, do qual fazia parte a TV Excelsior e o grupo dos Diários e Emissoras Associadas, da antiga TV Tupi. A TV Globo, por outro lado, beneficiou-se com a nova conjuntura, pois o seu descompromisso com o regime anterior, sua parceria com o grupo Time-Life e seu novo modelo empresarial alinharam-se com perfeição às perspectivas ideológicas, de abertura e modernização da economia promovidas pelo Estado.¹⁰²

Esta afirmação não permite, no entanto, a dedução de que a Globo não possuiria compromissos ideológicos ou políticos; porém, a empresa, até então, não estava associada claramente a nenhum grupo, o que lhe beneficiaria nas tratativas com os novos donos do poder. Certamente a Rede Globo não se eximiu ao longo do tempo em expor, mesmo que nas entrelinhas, uma determinada visão de mundo. De igual modo, vários são os programas que abordaram a temática política e que, sem dúvida, visavam atingir os telespectadores e constituir-se em um formador de opinião. Diversos autores identificam a minissérie a ser analisada nesta dissertação como um elemento de estímulo à população a revoltar-se contra o governo Collor em 1992, e ir às ruas solicitar o *impeachment* do presidente. Não apenas o ocaso de Collor, como anteriormente a sua própria eleição, são eventos que teriam recebido forte influência da televisão. A minissérie *Anos Rebeldes* é percebida como um instrumento político desenvolvido no intuito de incentivar os jovens brasileiros a se envolverem na política a partir de uma postura de protesto, procurando aproximá-los da experiência vivenciada nos anos 1960/70. Hamburger realiza as associações entre a apresentação da minissérie e o movimento dos chamados caras pintadas, o qual mobilizou milhares de jovens em todo o país, que saíram às ruas com os rostos cobertos com tintas nas cores verde e amarela, exigindo a derrubada do governo corrupto. A autora explicita que:

Assim como sua eleição, o movimento que acabou por tirar Collor da presidência também envolveu a televisão. Jornalistas e profissionais de TV relacionam a minissérie *Anos Rebeldes* [...] com a emergência de um engajamento jovem inesperado. De acordo com essa interpretação o movimento dos “caras-pintadas”, que após um prolongado período de inatividade recuperou a presença estudantil na política brasileira, evidenciaria o potencial da televisão de atuar positivamente no desenvolvimento de uma consciência crítica. Não que esse suposto “efeito” construtivo tenha sido planejado. Ao contrário, argumento e roteiro teriam sido aprovados antes mesmo de se falar em impeachment.

¹⁰² BORELLI; PRIOLLI; op. cit., p. 86-87.

Enormes passeatas aconteceram em diversas cidades do país, lideradas pelo protesto dessa nova geração de eleitores, nascidos já nos anos de governo militar, contra a corrupção que tomava conta do governo federal.¹⁰³

Não há a pretensão, sem dúvida, de afirmar que a minissérie *Anos Rebeldes* tenha sido responsável por si só pelo movimento estudantil contrário ao governo Collor, muito menos pelo *impeachment* do presidente, o que seria no mínimo uma visão ingênua. É indiscutível que haja uma intencionalidade na produção e veiculação da série *Anos Rebeldes*, cuja temática central é a mobilização, especialmente, de um grupo de jovens comprometidos em lutar por uma proposta política melhor e mais justa para seu país. A minissérie, consoante verificaremos na análise adiante, apresenta jovens comprometidos com a política nos papéis centrais, e considerados heróicos, o que poderia veicular a ideia da importância da participação política dos jovens na intenção de modificar a realidade do país. Contudo, identificar um efeito de causa-consequência entre a apresentação da minissérie e os eventos políticos ocorridos no Brasil seria um tanto precipitado, pois seria necessário levantar dados como, por exemplo, aqueles referentes à audiência da minissérie entre os jovens, e avaliar de que modo estes atores sociais interpretavam a História transmitida em *Anos Rebeldes*.

Contudo, é essencial refletir que programas como as telenovelas e seus derivados, como as minisséries, possuem penetração social, sendo um dos produtos centrais na grade de programação da Rede Globo. O capítulo a seguir terá por objetivo discutir a questão das novelas e sua importância enquanto espaço de construção de valores e modelos de comportamento, procurando demonstrar que as histórias apresentadas nas telenovelas não são, de modo algum, neutras.

¹⁰³ HAMBURGER, op. cit., p. 129.

Capítulo 2

“ANOS TELEVISIVOS”: UMA ANÁLISE POR DENTRO DA TELA

Se no capítulo anterior optamos por apresentar a forma como entendemos a pesquisa em termos teóricos, além de, na parte final, apresentar a forma como se constituiu a produtora da fonte, no caso a Rede Globo, aqui faremos, literalmente, uma introdução ao objeto de pesquisa e à fonte. *Anos rebeldes*, como já observamos, é uma minissérie destinada à reprodução televisiva. Portanto, a relação que a TV constitui com a sociedade é algo que não poderia passar em branco. O termo “moldando cidadãos na telinha” é muito mais complexo do que parece aparentemente, caso não queiramos fazer uma leitura rasa dessa relação.

Tal relação, no trabalho em questão, está intimamente ligada a telenovelas, em geral, e minisséries, em particular. Destarte, uma análise mais acurada desta expressão contemporânea de arte se faz necessária, e é o que tentaremos apresentar neste item. As telenovelas, no Brasil, adquiriram, ao longo dos anos, um *status* praticamente ecumênico. Todos sabem o que está acontecendo na “novela das oito”. Mesmo que a minissérie se apresente como uma produção muito mais próxima da cinematográfica, alguns pontos de contato podem e devem ser estabelecidos com a telenovela, uma vez que o núcleo artístico (atores, direção e produção) e a principal responsável em termos empresariais de produção e distribuição (a Globo) são os mesmos.

Neste subitem, também entraremos definitivamente na fonte. Embora já tenhamos a tangenciado, aqui faremos um breve resumo, com alguns caminhos analíticos que serão melhores esmiuçados no terceiro capítulo.

2.1 TV: MOLDANDO CIDADÃOS NA TELINHA

A compreensão da minissérie *Anos Rebeldes*, de sua dinâmica e das propostas ali inseridas, exige a reflexão sobre as telenovelas e o papel que as mesmas desempenham na sociedade brasileira. Criticadas por muitos, menosprezadas por outros, as telenovelas integram de forma permanente o quadro de programação da Rede Globo de televisão, e apresentam-se como produtos de exportação para diversos países do mundo. Para refletir sobre estas questões não se deve partir de uma postura preconceituosa sobre a novela, como se esta fosse simplesmente um meio de comunicar uma ideologia específica, mas se devem identificar os elementos que tornam a narrativa ficcional atraente para os diversos públicos.¹⁰⁴

Não há uma razão única para explicar o sucesso das telenovelas junto aos mais variados segmentos sociais. É possível, entretanto, evidenciar alguns fatores que podem auxiliar a compreender a importância das mensagens transmitidas por meio das novelas. As narrativas das novelas apresentam histórias que entretêm e distraem aqueles que seguem suas tramas, abarcando a esfera da imaginação,¹⁰⁵ pois trabalha com temas que se não traduzem a realidade, buscam a verossimilhança. As novelas apresentam histórias com as quais os telespectadores conseguem se identificar, e mesmo que o roteiro seja fictício ele coteja o plausível, o que se mostra suficiente para criar a ilusão de proximidade. Sobre este tema, Hamburger defende que:

O critério de verossimilhança do universo ficcional das novelas é construído

¹⁰⁴ Hamburger vai ao encontro desta perspectiva, afirmando que “desnaturalizar a novela implica perceber as diversas etapas da história desse fenômeno de comunicação capaz de atingir um público nacional composto de telespectadores das mais variadas idades, de ambos os sexos, classes sociais distintas e das mais diversas regiões do país. Tomando como referência o tipo de relação que se estabelece entre o Estado, a indústria de televisão, os anunciantes e o público, é possível sistematizar três períodos. Enquanto o primeiro e o segundo podem ser associados a uma emissora dominante, a Tupi e a Globo respectivamente, o terceiro período corresponde à fase atual de diversificação da indústria televisiva, na qual a Globo ainda detém posição privilegiada, mas já não registra a hegemonia anterior. O lugar da novela em cada um desses períodos varia: é incipiente no primeiro, central no segundo, e mantém sua posição de líder de audiência, embora com uma queda sensível de força no terceiro”. HAMBURGER, op. cit., p. 27.

¹⁰⁵ Coelho procura definir a concepção de imaginação, afirmando que “a imaginação é um dos modos pelos quais a consciência apreende o mundo e o elabora. A consciência dispõe de diferentes graus de imagens à sua disposição, permitindo dois modos de conhecimento e modalidades intermediárias entre eles. Numa ponta está o conhecimento direto, conseguido através de imagens que apontam imediatamente para seu objeto por com ele manterem uma relação clara ou fortemente convencionada. Na outra, está o conhecimento indireto, o pensamento indireto, que alcança seu objeto apenas através de algum tipo de desvio, menos ou mais longo ou tortuoso, entre a imagem que forma desse objeto e aquilo por ela representado.” COELHO, Teixeira. O imaginário da morte. In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p. 110.

através da apropriação recorrente de elementos da linguagem jornalística e documental para aludir a eventos da conjuntura, elementos da cultura e da história do Brasil. Ao misturar convenções da ficção com convenções da notícia, as novelas foram fazendo referências a repertórios nacionais e, inadvertidamente, se estabeleceram como repertório compartilhado, espaço virtual promíscuo, cuja verossimilhança depende da apropriação e elaboração de elementos do cotidiano — uma convenção inaugurada nos folhetins do século XIX. [...] Em sua busca pelo imediato as novelas se oferecem como conexão entre o domínio privado da vida doméstica e o domínio público da política, forjando um peculiar senso de comunidade nacional.¹⁰⁶

As novelas trazem em suas histórias diversas abordagens sobre a realidade, e há uma busca pela homogeneidade, no sentido de que tanto o telespectador que se encontra no norte do país, como aquele que reside na região sul ou sudeste, possam criar elos de aproximação com a narrativa e seus personagens. De fato, as novelas veiculadas pela Rede Globo, mesmo quando possuíam temática marcadamente regional, ainda assim produziam em seu cerne uma mensagem que ultrapassava o local. A Rede Globo destaca-se por procurar construir um público homogêneo, “nacional”,¹⁰⁷ e, portanto, identificado com o modelo de cisão de mundo proposto pela emissora. Contudo, não queremos com isso defender que as ideias veiculadas sejam recebidas da mesma forma por todos os segmentos sociais: cada indivíduo interpretará a narrativa a partir dos instrumentos que possui, os quais são construídos por meio da experiência social, política, econômica e cultural. Kelner reflete sobre as diferentes leituras realizadas em relação aos programas de televisão, afirmando que:

Obviamente, públicos diferentes assistem à televisão de diferentes maneiras. Para alguns, ela nada mais é do que uma colagem fragmentada de imagens que apenas intermitentemente as pessoas vêem ou ligam com aquilo que veio antes ou depois. Hoje em dia, muitos indivíduos usam dispositivos que lhes permitem ir percorrendo os programas, pulando de um canal para o outro ou simplesmente dando um “vôo rasante” para “ver o que está rolando” e acompanhar o fluxo desconexo de imagens. Muitos indivíduos que assistem a programas inteiros se

¹⁰⁶ HAMBURGER, op. cit., p. 118

¹⁰⁷ Borelli e Priolli discutem as estratégias utilizadas pela TV Globo para lidar com as questões referentes ao binômio regional/nacional. Os autores explicitam que “(...) a Globo, em 1969, havia conseguido vencer a barreira do regionalismo, investindo numa produção centralizada no Rio de Janeiro. Um pouco depois enfrentaria também a produção de uma programação mais popular com o objetivo de atingir, indistintamente, todas as classes sociais. Era o momento do milagre econômico, de abertura da economia brasileira para o mercado internacional e de redescoberta de uma identidade nacional capitaneada pela TV. Progressivamente novos públicos eram incorporados à condição de telespectadores e, na televisão, tudo era novo para esse mesmo público. Porém, observando essa questão do ponto de vista de nossos dias, pode-se concluir que o regionalismo e a programação popular permaneceram latentes, ressurgindo com as alterações no contexto social da televisão e dos hábitos de assisti-la. A resposta da Globo para a questão da regionalização limita-se, nos anos 1980, à introdução de temáticas regionais em suas novelas”. BORELLI; PRIOLLI, op. cit., p. 88.

atêm simplesmente à superfície das imagens, enquanto programas, anúncios, intervalos comerciais, etc. vão fluindo de um para o outro e afogando o significado no jogo de significantes desconexos.¹⁰⁸

Deste modo, podemos refletir que os variados públicos apreendem o conteúdo presente nas novelas de modo diverso, e que os atores responsáveis por sua veiculação, conscientes de tal fato, vão pouco a pouco adaptando as tramas aos interesses dos telespectadores. Certamente, as telenovelas não foram sempre direcionadas para a mesma audiência, e as narrativas irão refletir as mudanças de enfoque da história. Em um primeiro momento, a programação das diversas emissoras visava de forma mais efetiva as classes sociais com um poder aquisitivo para consumir os produtos apresentados pela publicidade e o modelo de vida proposto na telinha da TV. As classes pertencentes à elite também poderiam, possivelmente, dedicar um tempo maior para assistir os programas televisivos ou mesmo inicialmente adquirir um aparelho de televisão. Entretanto, gradualmente, as classes ditas populares passam a integrar esse rol de consumidores e passam a integrar o interesse das emissoras que ajustam sua programação a fim de se aproximar da realidade deste segmento social. Borelli e Priolli refletem sobre este tópico, e explicitam que:

No caso do público popular os anos 80, e principalmente os 90, também trouxeram novidades. As emissoras, até essa época, apesar de buscarem a todo o momento o maior índice de audiência possível privilegiavam, sempre que possível, as classes média e alta, dado seu maior poder de consumo. A TV Globo começou com uma programação popular e, depois, voltou-se para um público médio.¹⁰⁹

Assim, as telenovelas passam paulatinamente a ser associadas ao âmbito do popular, abrangendo situações vinculadas a esta esfera. Claro, há dificuldade em definir o que seria classificado como “popular”, pois este termo é moldado de modos diferentes de acordo com o local, a época, assim como aquele que emite a concepção. Entre as acepções possíveis está a ideia de que “popular” pode, em um determinado contexto, referir-se àquilo que é considerado ordinário, comum, tudo o que é acessível a todos, ou que qualquer um poderia conhecer, ou algo que agradaria a todos. Em outra esfera, dependendo daqueles que emitem, o popular pode significar tudo o que se opõe ao culto, ao valorizado socialmente: o popular, nesse sentido é um termo pejorativo, inferioriza àqueles a quem se dirige. O “popular” estaria imbuído de uma

¹⁰⁸ KELNER, op. cit., p. 303

¹⁰⁹ BORELLI; PRIOLLI; op. cit., p. 88.

perspectiva que infantilizaria os indivíduos englobados por este termo, para os quais se dirigiriam opções fáceis, acessíveis à sua compreensão. Marilena Chauí discute os diferentes olhares sobre a existência de uma suposta “cultura popular”, e argumenta que:

A expressão Cultura Popular, como já foi bastante observado é de difícil definição. Seria a cultura do povo ou a cultura para o povo? A dificuldade, porém, é maior se nos lembramos de que os produtores dessa cultura – as chamadas “classes populares” – não a designam com o adjetivo “popular”, designação empregada por membros de outras classes sociais para definir as manifestações culturais das classes ditas “subalternas”. Assim, trata-se de saber quem, na sociedade, designa uma parte da população como “povo” e de que critérios lança mão para determinar o que é e o que não é “popular”.¹¹⁰

As telenovelas, e a própria televisão, podem ser pensadas como artifícios que, apesar de possuir uma grade de programação e um investimento publicitário de produtos para as classes altas e médias, apresentam programas que, de um modo geral, não estimulariam o pensamento crítico. Ciro Marcondes Filho debate este tema, referindo que as imagens apresentadas na televisão se movimentariam de modo autônomo e rápido, e que não exigiriam uma contrapartida do espectador no sentido de elaborar aquilo que está sendo transmitido. O autor refere que existiriam formas diferentes de relação com a imagem na apreciação de uma imagem estática, como por exemplo, uma pintura ou uma gravura em pedra, na qual haveria, segundo ele, uma “relação intensiva”, ou seja, seria exigida do indivíduo uma interação com a imagem e o exercício de interpretação da mesma. A cena evidenciada, por não apresentar movimentação, possibilitaria que o ator social vasculhasse cada ângulo e apreendesse a imagem como um todo. A imagem poderia ser observada mais de uma vez, sob novas perspectivas, e com um maior nível de atenção do que uma imagem a qual fosse sendo modificada constantemente. Já a televisão estabeleceria uma forma diferente de contato com o público: seria constituída uma relação extensiva. O autor define a relação extensiva como aquela em que “não se tem tempo de parar sobre uma determinada cena, pois todas elas se movem num ritmo muito rápido; a troca de planos e imagens é ultra-acelerada. Não se pode fixar em detalhes”.¹¹¹

A partir dessa ótica pode-se inferir que a televisão entregaria seus produtos de forma acabada, sem que o indivíduo necessitasse atuar sobre aquelas imagens e informações que são repassadas, o que não se evidencia de fato. Há uma referência constante de que a televisão teria

¹¹⁰ CHAUI, op. cit., p. 9-10

¹¹¹ MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988. p. 13

como um dos principais intuitos o empecilho do pensamento reflexivo, criando apenas receptores passivos.¹¹² Contudo, os telespectadores interagem com a programação, que em geral é estabelecida de acordo com seus interesses, supostos ou compilados em uma pesquisa, e que muda conforme os índices de audiência. De igual modo, apesar de que a televisão oferece um determinado produto acabado, cabendo ao telespectador aprová-lo ou não, ela permite que os telespectadores ultrapassem o momento da apreensão do programa assistido, e leve suas considerações para discussão em outras esferas: entre os grupos sociais, na família, entre outros. Programas conhecidos como “*reality shows*”, dentre os quais o mais popular talvez seja o “*Big Brother Brasil*” da Rede Globo, inclusive, possibilitam que o espectador atue no processo decisório sobre aqueles que devem continuar participando do programa, sugerir provas e punições, bem como outras possibilidades. Assim, há uma tendência cada vez maior na produção de programas que criem uma interação com o público, constituindo uma sensação de efetiva participação popular no desenvolvimento de determinada atração televisiva.

A busca pela interação com a população e uma possível adequação com seus anseios permite vislumbrar a preocupação com a manutenção da audiência, além da criação de uma cultura, processo dinâmico que ao mesmo tempo em que molda o universo televisivo, molda o público para o qual se dirige. É inegável a importância da cultura midiática sobre o pensamento e o comportamento das pessoas, pois apesar de não podermos afirmar que todas as informações repassadas pela televisão são apreendidas pelos indivíduos, também não podemos defender que as pessoas são completamente imunes ao que é transmitido na telinha. Ao debater a cultura de mídia, Kelner aborda esta temática, colocando que:

A cultura, em seu sentido mais amplo, é uma forma de atividade que implica alto grau de participação, na qual as pessoas criam sociedades e identidades. A cultura modela os indivíduos, evidenciando e cultivando as suas potencialidades e capacidades de fala, ação e criatividade. A cultura da mídia participa igualmente desses processos, mas também é algo novo na aventura humana. As pessoas passam um tempo enorme ouvindo rádio, assistindo à televisão, freqüentando cinemas, convivendo com músicas, fazendo compras, lendo revistas e jornais, participando dessas e de outras formas de cultura veiculada pelos meios de comunicação.¹¹³

¹¹² Marcondes Filho refere este ponto, argumentando que “os receptores não são tão passivos como se pensa. Se aceitarmos a tese de que a massa é facilmente manobrável (caso do nazismo), entraremos no jogo dos poderosos. As teorias conservadoras e totalitárias buscam demonstrar a irracionalidade da massa para justificar governos fortes e ditatoriais. Ora, a massa não é irracional nem aceita tudo que tentam lhe impor.” MARCONDES FILHO, p. cit., p. 84.

¹¹³ KELNER, op. cit., p. 11.

Assim, há, sem dúvida, uma proposta de cultura veiculada pela mídia e que explicita uma sugestão do certo e do errado, do que se deve sonhar, desejar, de como se deve agir. Há uma maneira de ser feliz, uma explicitação de concepção estética, de ser bem sucedido, e que está constantemente presente nas narrativas da televisão, seja na construção de determinados modelos a serem seguidos, como as chamadas “celebridades”, seja nas narrativas novelescas que se valem de personagens fictícios para demonstrar como a sociedade espera que as pessoas se vistam, o que devem comer ou beber. É possível refletir que haveria uma cultura “hegemônica”, ou seja, uma cultura dominante a qual é abarcada pela cultura midiática. A concepção de hegemonia é referida por Antônio Gramsci, pensador italiano e cofundador do Partido Comunista da Itália. O autor refere à importância dos intelectuais na produção de uma determinada cultura hegemônica, a qual se apresenta naturalizada no tecido social. Explicita o autor que:

Os intelectuais são os “prepostos” do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político, isto é: 1) do consenso “espontâneo” dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social [...] 2) dos que não “consentem”, nem ativa, nem passivamente, mas que é constituído para toda a sociedade na previsão dos momentos de crise no comando e na direção, nos quais desaparece o consenso espontâneo.¹¹⁴

A construção de uma cultura midiática, deste modo, não se dá de forma natural, mas é mediada por uma série de intelectuais que, de modo consciente ou não, perpetuam uma lógica específica de pensamento e de ação. Gramsci fortalece a importância da cultura para a manutenção de um *status quo* específico, e, portanto, reforça a importância da questão da mídia que vem sendo discutida neste estudo. Chauí salienta a contribuição trazida pelo pensamento de Gramsci para a compreensão da sociedade e do que se denomina “cultura popular”. Segundo ela:

Uma contribuição interessante [...] é trazida pelo conceito gramsciano de hegemonia. [...] Entre a exploração econômica e a dominação política instala-se uma mediação fundamental que permite legitimar e naturalizar as duas primeiras. Essa mediação, Marx designou com o nome de ideologia, produção da universalidade imaginária e da unidade ilusória numa sociedade que pressupõe, põe e repõe as divisões internas das classes. A novidade gramsciana consiste em considerar que o conceito de hegemonia inclui o de cultura como processo social global que constitui a “visão de mundo” de uma sociedade e de

¹¹⁴ GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. v. 2. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 20.

uma época, e o conceito de ideologia como sistema de representações, normas e valores da classe dominante que ocultam sua particularidade numa universalidade abstrata.¹¹⁵

Certamente, ao pensarmos a existência de uma classe dominante, ou de uma elite, não é plausível pensar em um todo coeso, e na inexistência de conflitos no interior deste grupo. De fato, dentro do segmento classificado como dominante também há um processo dinâmico, muitas vezes mudanças de atores e de interesses; entretanto, é possível refletir que, independentemente dos atores envolvidos diretamente, há a hegemonia de uma concepção de mundo, a qual, claro está, é constituída por indivíduos, mas os ultrapassa. A mídia, portanto, apresenta-se como um veículo eficaz de transmissão de preceitos hegemônicos. A cultura do consumo,¹¹⁶ que se vincula à perpetuação da produção industrial, e, conseqüentemente, do capitalismo, é apresentada na programação e nos intervalos comerciais, durante os quais os produtos, usados por muitos personagens televisivos, são veiculados. Kelner avalia o pensamento de Gramsci sobre a hegemonia e sua associação com a cultura de mídia, afirmando que:

Para Gramsci, as sociedades mantêm a estabilidade por meio de uma combinação de força e hegemonia, em que algumas instituições e grupos exercem violentamente o poder para conservar intactas as fronteiras sociais (ou seja, polícia, forças militares, grupos de vigilância, etc.), enquanto outras instituições (como religião, escola ou a mídia) servem para induzir anuência à ordem dominante, estabelecendo a hegemonia, ou o domínio ideológico, de determinado topo de ordem social (por exemplo, capitalismo liberal, fascismo, supremacia branca, socialismo democrático, comunismo, ou seja lá o que for).¹¹⁷

A televisão, com seu pacote de produtos é, indubitavelmente, um elemento onipresente, e sua importância no contexto social brasileiro é um dado bastante relevante.¹¹⁸ Longe de

¹¹⁵ CHAUI, op. cit., p. 21

¹¹⁶ Hamburger reflete sobre a questão do consumo e a telenovela, defendendo que mesmo aqueles segmentos sociais que não podem adquirir os produtos veiculados pela atração televisiva passam a conhecer os produtos e tornam-se conscientes de que os mesmos estão disponíveis. A autora explicita que “acessíveis no interior do espaço doméstico, as novelas dirigem-se a todos os telespectadores da mesma maneira. Se determinados segmentos do público não podem desfrutar do consumo dos bens exibidos nas novelas, eles aprendem que produtos estão disponíveis, para que servem e como deveriam ser usados, um conhecimento que entendem como necessário para sua inclusão na sociedade. Ao utilizar os recursos disponíveis, telespectadores de menor poder aquisitivo procuram reconstruir o universo representado em suas vidas. E nessa busca, o mundo do espetáculo aparece como uma via de realização social-profissional possível.” HAMBURGER, op. cit., p. 83.

¹¹⁷ KELNER, op. cit., p. 48.

¹¹⁸ Em relação a este tópico, Comparato afirma que “a televisão é, de longe, no Brasil de hoje, o principal veículo de comunicação nacional. Estimou-se que, em 1987, 17 milhões e 400 mil lares possuíam televisor, num total de quase 26 milhões de aparelhos. A média de duração de assistência diária a emissões, segundo levantamento feito pela UNESCO naquele mesmo ano, era de duas horas por indivíduo – a mais alta média entre todos os países

realizarmos um juízo de valor maniqueísta, percebendo a televisão como algo prejudicial simplesmente, um verdadeiro “monstro”,¹¹⁹ os produtos veiculados pelo instrumento televisivo devem ser observados como ferramentas comunicativas: há um determinado elemento a ser transmitido, mesmo que o seja de modo implícito. A televisão possui especificidades comunicativas,¹²⁰ assim como o rádio, em comparação a outros veículos, como por exemplo, os de natureza escrita. Além da existência de um menor esforço por parte do receptor em absorver as informações repassadas, estes veículos promovem a ilusão de um maior contato com aquele que emite a informação: a voz e a imagem sugerem a existência de um elo entre os atores que transmitem e os que recebem a informação, constituindo um elo de familiaridade entre os mesmos. O fato de ouvir e visualizar um determinado personagem, seja este fictício ou um profissional da comunicação, cria uma ilusória sensação de intimidade e, uma vez que este adentra o espaço do lar, acaba por integrar a “família”. Talvez este seja um aspecto a ser destacado quanto ao diferencial da televisão e do rádio diante de outros veículos comunicativos: além do maior esforço demandado pela leitura e pelo ato de decifrar os signos escritos, a televisão e o rádio estão presentes no espaço da casa, muitas vezes, conforme citado anteriormente, em locais privilegiados, e as informações chegam até o receptor sem a demanda de um esforço mais intenso. Marcondes Filho refere esta questão explicando que:

Com o rádio e - mais tarde - com a televisão, a relação com o meio de comunicação mudou. Primeiro, porque, além de distrair, são veículos [...] que informam as pessoas e funcionam como meio de atualização; segundo, porque vão até a casa das pessoas, em vez de as pessoas irem até eles; terceiro, porque tornam-se “da família”, são cotidianos e têm recepção regular e contínua. O

subdesenvolvidos. Essa maciça penetração no meio social faz da televisão um formidável instrumento de poder”. COMPARATO, Fábio Konder. É possível democratizar a televisão? In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p. 302

¹¹⁹ Marcondes Filho critica a tendência de muitos autores em perceber a televisão como um inimigo a ser combatido, explicitando que “a intenção é (...) ver a televisão de forma objetiva, isto é, não como um monstro doméstico que perverte crianças, nem como olhos poderosos e dominadores que se infiltram em nosso lar para vigiar o que falamos ou calar nossos diálogos familiares. Culpar a TV é localizar erroneamente o verdadeiro inimigo. O televisor, obviamente, é apenas um aparelho que transmite mensagens transmitidas por homens que trabalham no outro extremo, na estação de TV.” MARCONDES FILHO, op. cit., p. 8.

¹²⁰ Chauí aborda esta questão da comunicação, refletindo que, independentemente da utilização do veículo, ou do tópico que se deseja abordar, haveria um “espaço de comunicabilidade”. A autora argumenta que “A estrutura do campo comunicativo, destinada a produzir o sentimento da comunicabilidade plena, da participação e da comunidade, não é criada durante a prática da comunicação, não é um processo de constituição recíproca dos interlocutores, mas antecede, regula, controla e predetermina a própria comunicação. O espaço é anterior aos seus ocupantes, não é criado ou recriado por eles segundo a lógica peculiar do ato comunicativo.” CHAUI, op. cit., p. 31-32.

rádio e a televisão funcionam de forma parecida à aqueles jornais que são entregues gratuita e regularmente nas casas.¹²¹

Além do exposto, é válido refletir que a televisão, e também o rádio, procuram estabelecer uma programação que, apesar de ser modificada de tempos em tempos de acordo com a audiência e o gosto popular, possui uma grade de horários que procura manter uma constância, proporcionando ao telespectador uma segurança em relação ao que irá assistir. Talvez este seja um dos grandes trunfos da televisão enquanto veículo de comunicação, exatamente a sensação de familiaridade por ela transmitida: o telespectador sabe que em determinado horário encontrará um programa específico, o que pode ser percebido como um porto seguro em um cotidiano preenchido pelo caos do imprevisível. Esta segurança pode ser refletida tanto em programas como as telenovelas, as quais oferecem a segurança da punição para os personagens considerados perversos e a redenção para aqueles de “bom comportamento”, quanto no alívio de que situações dramáticas narradas nos telejornais ocorreram com outrem e não consigo. A constância e a fidelidade dos telespectadores a determinados programas permitem a veiculação de publicidade que sustenta a indústria audiovisual.¹²²

A televisão auxilia na criação de verdadeiros personagens: de fato, a utilização de imagens repassadas ao espectador pode salientar aspectos como o gestual, uma determinada forma de vestir e atuar. Tais elementos podem ser verificados por meio do uso político da construção de um personagem com o qual o público poderia se identificar. Castro aponta algumas personalidades que se valeram dessas técnicas de constituição de uma verdadeira ritualística que, contudo, favorecia a empatia e a lembrança por parte da população. O autor destaca que:

[...] técnicas de construção de imagem (gestualidade e ângulo), desenvolvidas ainda à época da Alemanha nazista, foram precocemente utilizadas no Brasil por personalidades e figuras de mídia. São famosos os ensaios de Hitler para suas aparições diante de câmeras cinematográficas. Carlos Lacerda, por exemplo, usava os óculos, tirando-os e colocando-os de volta, dando a impressão de quem

¹²¹ MARCONDES FILHO, op. cit., p. 20.

¹²² Del Pino e Olivares refletem sobre este tema, referindo-se à esfera do audiovisual, em especial ao cinema, debatendo a influência do âmbito do ficcional sobre os indivíduos. Os autores argumentam que “como consecuencia del indudable calado e influencia de la industria audiovisual y del entretenimiento em la sociedad actual, infinidad de empresas globales llevan tiempo apostando por el cine en forma de patrocinios, alianzas o coproducciones corporativas. Hoy, ademas, han advertido la idoneidad de apostar por las producciones de ficcion para ubicar estrategicamente sus marcas y para que las estrellas del celulóide las utlicen y las pongan a prueba; para que convivan con ellas y las prescriban, directa o indirectamente, a los espectadores de todo el mundo en el universo mágico y espetacular que recrea la ficcion.” DEL PINO, Cristina; OLIVARES, Fernando. *Brand Placement: integracion de marcas en la ficcion audiovisual, evolución, casos estrategias y tendencias*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2006. p. 26.

ajusta o foco sobre o tema que discorre na televisão.¹²³

Este é um tópico cuja discussão mostra-se extremamente relevante: a televisão e as imagens e programas por ela veiculados constroem impressões de realidade a partir da constituição de narrativas e personagens ficcionais. A verossimilhança, para ser de fato convincente, requer elementos tecnológicos, que permitam uma visualização das imagens mais consistentes e reais, bem como narrativas plausíveis com o cotidiano social. Mesmo quando uma determinada história foge do corriqueiro, apresentando o excepcional, como nos casos de crimes de grande repercussão midiática, elas são exploradas e há uma intensiva necessidade de torná-las dotadas de sentido. Esta preocupação com a necessidade de reforçar a verossimilhança, aproximando o telespectador do que está sendo transmitido, bem como tornar o programa assistido agradável e interessante para o espectador, provavelmente pode ser referida como um dos diferenciais da Rede Globo, que procurou então estabelecer um padrão de qualidade que é apresentado como “padrão Globo de qualidade”, e que a alçou a frente das demais emissoras que com ela concorriam, estabelecendo os parâmetros frente às futuras concorrentes. Hamburger elenca, entre outros fatores, a constituição de um estilo próprio de veiculação e tratamento da imagem como um dos aspectos que torna a Globo diferenciada das demais. A autora afirma que:

Ao combinar administração profissionalizada e suporte político ao governo, o grupo multimídia cresceu em proximidade com o regime, tornando-se o maior beneficiário dos novos recursos tecnológicos. E, embora fosse uma empresa privada, a emissora conseguiu praticamente o monopólio da audiência, privilégio em geral das emissoras públicas em países cuja estrutura de comunicações é estatal. Desenvolvendo uma estrutura institucional original e um estilo visual e de programação próprios, a Globo tornou-se a primeira emissora lucrativa do país, e, ao se diferenciar da influência americana inicial, deixou outras emissoras para trás e se inseriu no mercado internacional como poderosa exportadora, capaz de penetrar o mundo socialista, talvez justamente por ter sua matriz em um país de Terceiro Mundo cuja política externa é relativamente independente.¹²⁴

Deste modo, a Rede Globo diferenciou-se em diversos elementos, extrapolando o fator relacionado a uma aproximação com o regime militar: a Globo dispunha de tecnologia e possuía profissionais capacitados que construíram não apenas um modelo de imagem e transmissão, mas estabelece os parâmetros para as outras emissoras. Porém é necessário ressaltar que são diversos

¹²³ CASTRO, 2011, op. cit., p. 156.

¹²⁴ HAMBURGER, op. cit., p. 32.

os fatores que definem a qualidade dos programas veiculados por uma emissora. A percepção do padrão de qualidade vai variando ao longo do tempo, construindo-se paulatinamente. Borelli e Priolli enfatizam este ponto, explicitando que:

Padrão de qualidade define-se por uma injunção de alguns fatores que podem ser historicamente observados. Trata-se de uma articulação entre padrão de produção, tecnologia e uma proposta específica, capaz de criar uma personalidade na programação aceita, em um determinado momento, como a melhor entre produtores e receptores. A TV Globo é, sem dúvida, a implementadora de um modelo vencedor de padrão de qualidade que, desde os anos 70, vem norteando todas as demais televisões brasileiras.¹²⁵

Contudo, é necessário refletir que esse padrão de qualidade vai abrangendo novos elementos ao longo do tempo, estando de acordo com as inovações que vão se consolidando. As novas tecnologias se refletem nos padrões de cores e nas imagens marcantes, presentes, por exemplo, na apresentação de programas como o “Fantástico Show da Vida”, ou no início das novelas. Profissionais qualificados transformavam as imagens, que se duplicavam e modificavam-se diante dos espectadores como se fosse um passe de mágica. Mello salienta esta questão, afirmando que:

A chegada das cores consolidou a superioridade da TV Globo. Na definição da própria emissora foi instituída o “Padrão Rede Globo de Qualidade”. Os espectadores salivavam e sentavam-se em frente a seus aparelhos ao ouvir o plim, plim anunciando o próximo programa Global. Hans Donner, um austríaco, passou a ser chefe do departamento gráfico em meados dos anos setenta. Suas imagens limpas e incríveis são ainda a cola que une a imagem hipnótica da Globo.¹²⁶

O padrão de qualidade da Rede Globo, estabelecido como paradigma de sua programação, pode ser percebido tanto no telejornalismo – com destaque para o Jornal Nacional,¹²⁷ lançado em

¹²⁵ BORELLI; PRIOLLI; op. cit., p. 79.

¹²⁶ MELLO, Geraldo Anhaia. *Muito além do Cidadão Kane*. São Paulo: Scritta, 1994. p. 38.

¹²⁷ Borelli e Priolli apontam o Jornal Nacional como um programa fundamental no estabelecimento de um padrão “global” de qualidade. Os autores defendem que “o percurso do telejornalismo na Rede Globo de Televisão está marcado, desde a origem, pela *dobradinha Jornal Nacional*/telenovela, tradicionalmente usada como estratégia de alavancagem da programação documental. Uma análise histórica do telejornal mais popular do país evidencia a existência de alguns focos constantes de investimento, com a repetição, bastante regular, de eixos contextuais e temáticos. Os mais importantes deles são, sem dúvida: a inserção do cenário e do debate político nacional; a priorização do investimento tecnológico como padrão casado de qualidade e confiabilidade; e a promoção da identidade nacional (seja no que há nela de específico, seja em sua contextualização global).” BORELLI; PRIOLLI; op. cit., p. 50.

1969, o qual se mantém como um importante elemento de integração nacional, dado que, entre outros fatores, procura noticiar questões referentes às diversas regiões do país – quanto nas telenovelas, tema de interesse desta dissertação. De fato, é possível inferir que, ao mesmo tempo em que os programas televisivos constituem-se em um universo à parte, no qual há um espaço de construção por trás das câmeras que não é vislumbrado pelos telespectadores, eles procuram apresentar outro universo, o universo do “real”, ou a interpretação feita sobre o mesmo.¹²⁸

2.2 TELENOVELAS E MINISSÉRIES

Este é um ponto pertinente para se refletir em relação à temática das telenovelas, pois estas representam um produto de grande importância da Rede Globo de Televisão, ocupando expressivo espaço na grade de horários da emissora, e apresentado como um exemplo do padrão de qualidade “global”, uma vez que são inclusive exportadas para diferentes países. A ficção apresentada nas telenovelas tem por finalidade a aproximação do espectador com a história narrada, que mesmo não apresentando a realidade, cria um universo que, plausível, trabalha com o fator da emoção de cada indivíduo.¹²⁹ A telenovela mostra-se como um locus de apresentação de uma cultura específica, e no Brasil constitui uma produtora de mediações com a realidade que se imiscui inclusive nos laços familiares,¹³⁰ convertendo-se em verdadeiro ritual o momento de

¹²⁸ Peixoto aborda esta questão, explicitando que “a televisão transforma cada coisa em afirmação da presença do todo. É um universo sem resto, capaz de “cobrir” o mundo, “colada” aos acontecimentos. Uma imagem-video é sempre um fragmento do universo, de um fluxo contínuo. Daí a onipresença da TV: ela não poderia se refrear diante de algo tomado por impenetrável sem contradizer seu próprio princípio. Está na sua própria essência alimentar a inflação de imagens.” PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens de TV têm tempo? In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p.74

¹²⁹ Em relação à ficção televisiva, Buonanno explica que “el punto crucial há sido dilatar como nunca los espacios de la imaginacion, lo que, junto a su pertenencia a lo <<popular >> há contribuído a hacer inclinarse hacia a la critica negativa la balanza del juicio sobre la ficcion. Por su misma definicion, la ficcion no es realidad, aunque voluntariamente la evada - pensemos em las connotaciones negativas que siempre conlleva el término <<evasión>> y que pesan tanto —, porque introduce um mundo de representaciones y de imagines a menudo muy debilmente referenciales, esferas donde la emocion vence por mucho a la razon”. BUONANNO, Milly. *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999. p. 59.

¹³⁰ Borelli e Priolli referem este tópico e expõem que “quanto às mediações da novela com a vida cotidiana, vale a pena enfatizar que, além de interferir nos hábitos familiares e nas dimensões da subjetividade, a telenovela restitui elementos presentes em matrizes culturais que compõem o universo tradicional da cultura popular; eles se expressam fundamentalmente em territórios de ficcionalidade como o melodrama, a narrativa policial, a comicidade e o erotismo, entre outros. Trata-se de uma narrativa popular, reconhecida por todos e que admite tanto o entrelaçamento das fronteiras entre cultura popular e cultura de massa quanto a emergência de relações de mediação entre produtores, produtos e receptores, que dialogam entre si, mediante um repertório ficcional e documental

assistir a suas tramas. As telenovelas não são um produto original brasileiro, mas sem dúvida aquelas produzidas pela Globo possuem singularidades que a diferenciam dos modelos originais, pois há a busca por um enquadramento em relação à realidade brasileira. Borelli e Priolli abordam esta questão defendendo que:

A telenovela brasileira resulta de uma matriz cultural que a diferencia das demais manifestações ficcionais audiovisuais norte-americanas, européias e latino-americanas. [...] as telenovelas, no Brasil, apresentam especificidades que lhes são inerentes e não podem estar desvinculadas dos processos de modernização da cultura brasileira, dos mecanismos de produção e história da indústria cultural, dos deslocamentos narrativos e adaptações na textualidade do gênero e, finalmente, do perfil do público receptor.¹³¹

É possível refletir que a telenovela teria por característica a apresentação de histórias com um teor formativo, modelando o cidadão, seus modos de pensar, agir e sentir. Estas narrativas teriam por função apresentar um determinado tempo passado, o que pode ser vislumbrado nas histórias que contemplam eventos constituintes da história de um grupo social ou uma nação, bem como relativos ao momento presente, procurando transmitir uma interpretação da realidade atual. A telenovela pode, inclusive, possuir uma função catártica, no sentido de que muitas vezes suas histórias apresentam personagens que são identificadas como “heróis” ou “vilões”, e espera-se que os primeiros triunfem enquanto os demais recebam o devido castigo por suas ações contrárias ao que pregam os valores aceitos socialmente. Assim, enquanto que na esfera da realidade muitas vezes aqueles que cometem delitos não recebem a punição adequada, nas telenovelas não há escapatória para os criminosos. Esta situação promove, geralmente, uma sensação de segurança: no espaço da telinha a justiça está garantida e as pessoas que agem motivadas por boas intenções serão compensadas. A telenovela mostra-se como uma válvula de escape social, pois nas narrativas aqueles que pertencem às classes sociais desfavorecidas podem alcançar posições mais elevadas, enquanto aqueles que pertencem à elite podem tornar-se pobres, em uma inversão de papéis pouco provável no âmbito do real. É possível referir, deste modo, o espaço do ficcional como um elemento que possibilita o apaziguamento de tensões sociais e que, apesar de não as resolver, permite abrir o leque de possibilidades: vislumbram-se frestas na urdidura do tecido social, a qual pode abrir-se a qualquer um. A ficção pode ser percebida como um verdadeiro “bardo” que canta os sonhos dos espectadores. Buonanno expõe que:

compartilhado.” BORELLI; PRIOLLI; op. cit., p. 32.

¹³¹ Idem, p. 21.

La función narrativa de la television encuentra en la television su expresión más relevante y significativa. A través de la ficción, la televisión explica y, cuando lo hace, recoge y amplía desmesuradamente una tradición antigua de narración oral, quizá mas aun que la escrita. No por casualidad la imagen de la televisión como “el bardo de nuestra cultura” se há ganado um sitio em el campo internacional de los television studies. La “función barda” de la televisión y su estatuto de “central story teller system” del presente no pueden ser facilmente subestimados: no se trata simplemente de reconocer que la ficción televisiva es narrativa, sino que constituye además el corpus narrativo más imponente de nuestros días y quizá de todos los tiempos. Ningún otro sistema narrativo del presente o del pasado há implicado a audiencias de decenas de millones de personas como las que cada día em todo el mundo se sintonizan a series y seriales televisivos.¹³²

A telenovela no Brasil auxilia a perpetuar um determinado modelo de sociedade, ao mesmo tempo em que em alguns momentos, e de modo sutil, negue o condicionamento existente na manutenção de papéis específicos para cada ator social. Ou seja, a existência da pobreza, vital para o prosseguimento do capital, não é questionada, comumente, nas tramas, que não apontam para a busca pelo desaparecimento das desigualdades sociais. Assim, as novelas têm um caráter pedagógico, ensinando o convívio social de acordo com as regras existentes e limitando as transformações ao esforço individual em modificar uma situação pessoal específica. As telenovelas configuram um programa cujo sucesso pode ser percebido por sua longevidade no quadro de programação, questão que é observada por Marcondes Filho:

A telenovela no Brasil fixou-se nos últimos 20 anos como um programa permanente e indispensável. A dramatização e a representação da vida conquistaram - não por acaso - o privilégio do melhor horário noturno, pois mexem com mecanismos mentais muito fortes e decisivos. A telenovela não é uma imposição forçada nem um mecanismo de fuga. Não se confunde com o sono, nem com o uso da droga ou do álcool nem tenta escapar das obrigações sociais; ao contrário, o grande público busca, pela telenovela, entrar inteiramente no social, no conhecimento e no domínio das regras da sociedade.¹³³

O sucesso da telenovela não se explica somente pela aceitação de suas narrativas e o conteúdo das histórias que provocam o debate ou que pacificam anseios, mas por sua lucratividade para a emissora: de fato, apesar do investimento necessário para a realização de

¹³² BUONANNO, op. cit., p. 58-59.

¹³³ MARCONDES FILHO, op. cit., p. 59-60.

uma telenovela, o alto valor recebido em publicidade compensa os gastos iniciais.¹³⁴ Além dos fatores citados, não é possível deixar de salientar os ganhos recebidos com a imagem dos atores das novelas, que são assediados por um expressivo número de telespectadores, que acompanham as novelas e procuram imitar seus personagens favoritos. De fato, é fundamental refletir que o sucesso de uma telenovela depende de uma série de aspectos, entre os quais estão os atores que compõem o *casting*. A empatia criada pelos personagens ou a aversão em relação aos vilões extrapola, muitas vezes, o espaço da telinha, havendo confusão entre o ficcional e o real. Tal é comumente desejável, pois a crença nos instrumentos de verossimilhança são pontos importantes para a prática do consumo. Esta questão, associada ao ficcional, é destacada por Buonanno:

La ficción aparece como intérprete de la comunidad, lugar del regreso, expresión y reafirmación de los significados compartidos. Sería un error concluir, desde aquí, que la ficción televisiva es portadora de alguna visión “dominante” del mundo o artífice de alguna función de homogeneización cultural — como por otra parte siempre se há tendido pensar de la televisión y de los medios de comunicación en general. Debemos conocer muy poco la ficción y aun menos la sociedad contemporánea, así como la configuración de los consumos televisivos, para crearlo.¹³⁵

O interesse despertado por atores é criado e estimulado por programas, nos quais temas referentes às tramas das novelas são discutidos, alguns elementos são revelados, procurando despertar o interesse do telespectador, provocando o público a acompanhar os capítulos subseqüentes. Além dos atores, outros profissionais que tornam as novelas da Globo diferenciadas frente aos demais programas, como diretores, escritores, fazem parte da “constelação global” e suas imagens são exploradas em outros espaços midiáticos, como por exemplo, revistas, entre outros. O envolvimento com a esfera midiática cria, muitas vezes, mais

¹³⁴ Borelli e Priolli salientam este fato, afirmando que “o custo de produção de uma telenovela pode ser considerado *baixo* — ainda que telenovelas e minisséries sejam caríssimas, se comparados a qualquer outro gênero de programação televisiva ou audiovisual, em geral - quando relacionado ao retorno obtido com verbas publicitárias e *merchandising*. Essa relação transformou esse produto no mais rentável da história da televisão brasileira.” BORELLI; PRIOLLI; op. cit., p. 22. Os elementos publicitários estão presentes tanto permeando a programação, espelhados nas roupas e acessórios dos personagens, e que são alvo do desejo dos telespectadores, os quais buscam junto às emissoras as marcas das roupas usadas ou pedem aos cabeleireiros para imitar o corte de uma determinada atriz, mas também no momento do intervalo comercial. Marcondes Filho destaca a importância da criação do desejo para compreender o fascínio exercido pela televisão sobre a audiência. O autor explicita que “o que atrai na televisão, o que incita na publicidade, o que chama a atenção nos apelos da cultura industrializada são os elementos que fazem parte de nossa estrutura mental, mas que estão represados - é o que desejamos, mas que por diversos motivos não podemos possuir. Cria-se então a ansiedade, a vontade, o desejo. É por isso, *sem que saibamos exatamente por quê, que essas mensagens de TV, painéis, livros etc. nos excitam e nos atraem tanto.*” MARCONDES FILHO, op. cit., p. 39.

¹³⁵ BUONANNO, op. cit., p. 66.

de um espaço ilusório: aquele que é estabelecido pela trama novelesca e o referente ao de um suposto “real”, no qual a vida do profissional da mídia também é tornada um espetáculo. O conhecimento de detalhes da vida das celebridades constitui uma sensação de intimidade, e realiza uma redefinição das fronteiras do fictício e do real, do privado e do público, entre outras questões. Borelli e Priolli não se mostram indiferentes a estes aspectos, afirmando que:

Os produtores, agentes culturais [...] constituem um segmento fundamental para a compreensão do campo e da relação que se estabelece entre produção e produtos, índices de audiência e fidelidade do público receptor. É importante lembrar que a Globo conseguiu, ao longo de sua história, consolidar um *cast* de profissionais, um verdadeiro star system, capaz de mobilizar outras mídias, criar concorrências, romper as fronteiras do espaço público e privado, redefinir os contornos e os sentidos da intimidade, configurar mitologias da cultura de massa e compor imaginários no contexto da vida contemporânea.¹³⁶

Assim, além das tramas apresentadas nas telenovelas, o público também se volta para os dramas externos à narrativa, acompanhando casamentos, divórcios, sensibilizando-se com o adoecimento ou alguma tragédia ocorrida na vida pessoal de alguma celebridade. O conteúdo das novelas procura, comumente, abordar temas polêmicos, que irão estimular o debate após a apresentação do episódio, como no caso de romances proibidos, utilização de drogas ilícitas ou alcoolismo, ou de questões prementes na sociedade, como o preconceito contra grupos étnicos e, mais recentemente, de homossexuais, entre outros temas. Por meio das estratégias de verossimilhança, deseja-se que a sociedade se contemple nas tramas apresentadas, discuta as situações percebidas na narrativa e que se aproximam do cotidiano, sem que com isso haja necessariamente uma visão crítica e transformadora do real, podendo, inclusive, ser até mais um fator de distração dos problemas do real. Conforme anteriormente discutido, é possível que a solução das injustiças no espaço das tramas constitua uma sensação de satisfação que desestime a modificação de situações de dificuldade e opressão na esfera do real. As novelas procuram apresentar personagens e questões com as quais a população se identifique, como o personagem que no final de um dia de trabalho encontra os amigos em um bar para relaxar ou a mocinha que aspira casar-se com seu grande amor. Entretanto, há também aquelas histórias nas quais se privilegia a abordagem do exótico, como culturas bastante diversas, tal qual a árabe, a cigana ou a indiana. A apresentação destes grupos é realizada através de uma releitura destas culturas,

¹³⁶ BORELLI; PRIOLLI; op. cit., p. 31.

ênfatizando elementos que caíam no gosto popular, como o enfoque em personagens cômicos ou no uso de termos que são agregados pelos indivíduos em seu cotidiano. De fato, destaca-se o esforço em realizar uma identificação entre telespectador e novela, garantindo o acompanhamento das tramas e a audiência. Hamburger explica que:

Telespectadores se apropriam do repertório da novela, sabidamente de domínio público dos brasileiros, para se posicionar em termos reconhecíveis por todos. Assim, ao tomar partido de um personagem em detrimento de outro, um telespectador ou telespectadora está também se posicionando em relação à interpretação de seus próprios dramas. As novelas podem ser compreendidas como um imenso repertório de histórias, personagens, comportamentos de domínio comum aos brasileiros. Comentando as novelas, telespectadores frequentemente se posicionam em relação a temas polêmicos que ecoam seus dramas privados. Nessa dinâmica, referências ao país e à política funcionam na mesma chave que as referências à moda e ao consumo.¹³⁷

Os programas de televisão, entre os quais se ressaltam as telenovelas, possuem uma linguagem comunicativa específica, que se vale de determinados elementos no intuito de provocar interesse e compreensão do público. Marcondes Filho debate esta questão, e afirma a existência de duas ferramentas principais de comunicação que são utilizadas pelas telenovelas: os signos e os clichês. Os signos seriam, segundo o autor, estruturas esvaziadas de sentido, pois se refeririam a situações deslocadas de seu ambiente original e que não têm por finalidade provocar emoção. O clichê, ao contrário, é o responsável por criar empatia com o público, apresentando situações com as quais o telespectador se identifica e aproxima de sua vida. O clichê é o âmbito do comum, do facilmente reconhecível. É essencial ressaltar que o telespectador não precisa se identificar com uma situação necessariamente comum à sua: uma novela ou uma minissérie classificadas como “de época” ou “histórica”, como é o caso de *Anos Rebeldes* também pode referir situações que o público configure como de sua realidade próxima. Marcondes Filho procura definir o conceito de “clichê” argumentando que:

Clichê é o segundo mecanismo básico da linguagem da televisão. Contrariamente ao signo, em que o telespectador não sente a violência das mensagens televisivas porque mantém um escudo contra elas, aqui, ele se entrega à estória, sente emoção, se entristece, chora, sente saudade, vive com a personagem. Ou seja, se na linguagem dos signos ele se separa da emoção, na linguagem dos clichês ele se funde com ela, se entrega a ela. O que distingue essa fusão dos sentimentos reais, das emoções verdadeiras é o seu caráter de

¹³⁷ HAMBURGER, op. cit., p. 151.

clichê, que significa que as tristezas, as dores, as lágrimas relembram inconscientemente ao telespectador momentos emocionalmente fortes de sua vida.¹³⁸

Deste modo, a ficção, a fim de alcançar as suas diversas funcionalidades,¹³⁹ possui linguagens específicas, o que não significa que esta modalidade de narrativa tenha por único objetivo ludibriar a audiência, como um mero instrumento de manipulação de mentes. Não é possível ao se refletir sobre a questão das novelas e as mensagens transmitidas nas entrelinhas desconsiderando o receptor. O estudo sobre as telenovelas exigem que o pesquisador esteja despido dos preconceitos sobre este gênero narrativo, pois a ficção não é em si naturalmente boa ou ruim, dependendo das intencionalidades refletidas no conteúdo da história, bem como nos elementos audiovisuais envolvidos. A partir desta reflexão, pode-se afirmar que não é possível realizar uma generalização sobre as novelas, sendo necessário analisar cada obra televisiva de forma independente. Sérgio Caparelli, neste sentido, vai ao encontro desta concepção, argumentando que:

Não temos (...) nenhuma intenção de afirmar ou negar que a telenovela seja um gênero ideologicamente comprometido com o sistema, apesar de termos a certeza de que muitas telenovelas o são. Em outras palavras, não acreditamos que o gênero seja, em si, bom ou ruim, mas depende de cada telenovela a ser analisada. (...) Só afastando-se os preconceitos e os lugares comuns, o pesquisador terá a certeza de que não está analisando com uma falsa perspectiva. Pretender que o gênero tenha sido criado para alienar, que tenha surgido na televisão apenas no intuito de uma manipulação ideológica, é pretender a

¹³⁸ MARCONDES FILHO, op. cit., p. 48.

¹³⁹ Buonanno identifica três principais funções da ficção: a função formativa, a função de estímulo ao pertencimento comunitário e com a sociedade como um todo. Buonanno afirma que "(...) podemos afirmar que la ficcion televisiva es rica en potencialidad e en recursos <<formativos>> : activa competencias de identificacion y de lectura de géneros diversos; dilata, como no habia pasado nunca antes, la experiencia del <<trabajo de interpretacion>> de textos narrativos, que es una experiencia intelectual tanto como emocional, pone en contacto y habitua a tratar con realidades simbólicas, donde suceden cosas y habitan seres de los cuales no solo se alimenta el debate cotidiano (...), sino que tambien constituyen y despliegan un rico repertorio de objetos, estímulos, sugerencias - quizá aun más que modelos de comportamiento -, para aquella actividad de elaboracion fantástica sobre ella misma y sobre el mundo, reconocida ya como parte esencial de los modernos procesos de construccion de la identidad". O autor acrescenta que "La segunda funcion de la ficcion televisiva es familiarizacion con el mundo social. Las series de television, y sobre esto se basa su fuerte interes sociológico, trabajan para preservar, construir y reconstruir um <<sentido comun>> de la vida cotidiana, um substrato de creencias y aceptaciones compartidas, incluso de respuestas a los dilemas de la existencia, que a su vez sirven para familiarizarnos com el mundo social". Por fim, Buonanno explicita a terceira função da ficção, colocando que "La tercera funcion de la ficcion es el mantenimiento de la comunidad del cual evidentemente no se puede subestimar la validez positiva. Aunque esta funcion de preservacion y reconstitucion de ámbitos de significados compartidos pertenezca a la television como tal (...) las historias de ficcion contribuyena ello de la manera mas consistente y decisiva, gracias, sobre todo, a su capacidad de suscitar la atencion y la implicacion de las audiencias vastas e heterogéneas, nacionales e internacionales." BUONANNO, op. cit., p. 63-64; 66.

existência de um cérebro monstruoso e calculista.¹⁴⁰

As telenovelas são, assim, não apenas uma ferramenta ideológica, mas guardam em si uma série de significados, interpretados diferentemente pelos atores de acordo com sua realidade social e cultural. Entretanto, é inegável que carregam em si aspectos relacionados à posição dos emissores da informação, os quais podem, inclusive, não possuir necessariamente uma única opinião sobre os variados temas. Além deste tópico, é essencial referir que a telenovela possui um determinado tempo de duração, estendendo-se ao longo de meses, o que auxilia na criação de uma identificação com a trama e seus personagens. Há a constituição de elos de identidade e de intimidade com os personagens que diariamente estão presentes no ambiente do lar por meio da telinha da TV. A trama de telenovela e a ação dos personagens são tópicos recorrentes das conversas cotidianas, e no caso em que um capítulo não seja visto, é possível acessar seu conteúdo em outras mídias, como a Internet ou as revistas especializadas no tema. O desenrolar da trama ao longo do tempo e estratégias de manutenção do interesse do telespectador, como, por exemplo, o encerramento do capítulo em uma cena que interrompe uma determinada ação, ou que lança algum elemento de mistério, propicia uma maior possibilidade de que a trama e os personagens tornem-se marcantes e memoráveis para a população.

Junto com a telenovela, outra opção narrativa que a rede Globo irá se valer a partir da década de 1980 é a minissérie, a qual possui um formato mais sucinto e é apresentada em um horário mais tardio em relação à novela. As primeiras minisséries tinham por temática importantes obras da literatura brasileira, e foram lançadas numa perspectiva comemorativa, celebrando o aniversário da Rede Globo, o que exemplifica a importância que as minisséries vão adquirir ao longo do tempo no quadro da emissora. Balogh evidencia esta questão, afirmando que:

As primeiras minisséries arroladas no dicionário da TV Globo datam da década de 80, a partir da qual foram se firmando definitivamente no cenário da teledramaturgia nacional. Nesta década a TV Globo comemorou seus 20 anos de existência (1985) com três minisséries transpostas das obras de autores brasileiros consagrados: *O tempo e o vento* (Érico Veríssimo), *Tenda dos Milagres* (Jorge Amado) e *Grande Sertão Veredas* (Guimarães Rosa).¹⁴¹

¹⁴⁰ CAPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982. p. 137.

¹⁴¹ BALOGH, Anna Maria. Minisséries: temos novidades no front. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (orgs.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina 2006. p. 91.

As minisséries, uma vez que estão posicionadas em um horário mais avançado e possuem uma duração mais curta, abrangem um público diferenciado. Os textos, assim, são muitas vezes mais elaborados e de temáticas voltadas para a história, abdicando em alguns momentos do teor cômico. As minisséries realizadas pela Globo destacam-se pela qualidade de imagem, som, figurino e cenografia, e por ser de menor duração conseguem, geralmente, mobilizar um elenco diferenciado, pois o tempo dedicado e o envolvimento praticamente exclusivo com a produção e com o personagem são menores. Balogh reflete sobre as especificidades das minisséries, argumentando que:

Trata-se de um formato mais autoral, mais fechado que as demais séries de TV; só é veiculado quando inteiramente pronto para exibição. A minissérie é em geral feita com grande esmero dramático e técnico-expressivo e no caso das de época com muita fidelidade ao tempo representado na micronarrativa, enriquecendo consideravelmente os custos. A posição que ocupa no mosaico pressupõe um público mais seletivo, com maiores opções de lazer do que as novelas.¹⁴²

Nas minisséries a narrativa é construída a partir de uma linguagem semelhante a da telenovela, sobretudo em relação ao que já apontamos como uma representação da realidade extremamente convincente, chegando, em casos extremos, a sucessivas sobreposições entre ficção e “vida real”. Neste sentido, é importante observar e destacar os elementos constitutivos da minissérie que permitam que a mesma se aproxime muito mais das produções cinematográficas do que normalmente poderíamos supor e, simultaneamente, distanciando-se das telenovelas. Estas são consideradas “obras abertas”, pois o autor escreve enquanto os capítulos gravados vão sendo veiculados. Portanto, a história não está pronta nem quando começam as gravações e nem enquanto estas estão em andamento. Há uma evidente análise quantitativa e qualitativa em relação à audiência que proporciona ao autor elementos para um desenvolvimento mais de acordo com as expectativas do público consumidor, ou seja, o telespectador. As oscilações nos índices de audiência podem determinar o desenvolvimento da trama. Além disso, a lógica de mercado é altamente considerada, pois a telenovela deve arrecadar o maior número de recursos possíveis para a emissora tendo, também durante toda a produção, alterações em suas vendas de *merchandising*. Em contrapartida, as minisséries são consideradas “obras fechadas”, pois, quando

¹⁴² Idem, p. 91-92.

vão ao ar, já estão finalizadas. As produções também obedecem às demandas econômicas, as quais podem representar limitações enquanto a obra ainda está em fase de elaboração, mas não quando já está no ar, o que possibilita maior liberdade ao autor.¹⁴³

Dessa forma, tal como no Cinema, nas minisséries existe a clara possibilidade de um maior refinamento artístico do produto. Com as telenovelas, produzidas em ritmo industrial, esse refinamento não é possível e sequer é interesse da emissora, pois uma obra mais complexa poderia não alcançar os objetivos econômicos almejados. A sonorização musical, por exemplo, no caso da telenovela, está sendo pensada como um produto a ser comercializado e não como uma ilustração auditiva mais adequada às cenas. A produção das minisséries está menos sujeita aos objetivos mercadológicos e por esse motivo desfruta de uma liberdade semelhante a das produções filmicas cinematográficas:

Sua preparação começa quatro a cinco meses antes do início da gravação, sendo que nas novelas este prazo é reduzido para dois meses. As filmagens são mais lentas, uma média de oito cenas por dia, contra 30/40 da novela. O trabalho de finalização é também mais cuidadoso, realizado em cima de um “copião”, como no cinema, e tomando 18 horas de edição por capítulo, enquanto que um capítulo de novela se edita em oito horas. A música é mais elaborada, sem a pressão do merchandising, e o diretor acompanha os trabalhos de sonoplastia. [...] São patentes portanto as condições superiores de produção, e consequentemente a possibilidade de se obter uma obra mais sofisticada.¹⁴⁴

Assim, mesmo que as minisséries produzidas pela Rede Globo sejam produtos melodramáticos destinados a um telespectador acostumado com o padrão da telenovela, carro chefe da ficção Global, e que, por esse mesmo motivo, os parâmetros de linguagem sejam semelhantes, é inegável a diferença entre esses produtos. Sendo assim, consideramos essas minisséries produtos passíveis de serem analisados a partir de uma metodologia que se aproxime dos instrumentos utilizados para a análise de filmes. Reforçamos que isso não significa ignorar as diferenças mais do que evidentes entre o filme televisivo e o filme cinematográfico, pois elas serão analisadas de forma rigorosa, com o estabelecimento da interpretação de *Anos Rebeldes* como um melodrama, característica nem sempre presente nas produções filmicas cinematográficas.

A definição de melodrama, “peça demasiado sentimental, com situação turbulenta e

¹⁴³ MELO, José Marques de. *As Telenovelas da Globo*. Produção e Exportação. São Paulo: Summus Editorial, 1988.

¹⁴⁴ ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. Simões; RAMOS, José Mário Ortiz (orgs.). *Telenovela*. História e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 179.

diálogos pomposos”,¹⁴⁵ costumeiramente apresentada em dicionários, nos fornece a origem do gênero: o teatro. Criado após a Revolução Francesa, o gênero teatral aos poucos foi sendo incorporado pela literatura romântica e, sobretudo, realista, do século XIX. Essa adaptação deu-se na medida em que a literatura adquiria hegemonia artística sobre outras modalidades artísticas, como o teatro, muito mais de acordo com os gostos e necessidades da nova classe dominante. Não obstante o caráter depreciativo adquirido pela sua origem e difusão popular, o melodrama passou a configurar-se como modelador de uma ordem moral burguesa, principalmente por apresentar uma linguagem mais acessível que os densos tratados filosóficos do século XVIII, por exemplo. Além disso, a literatura melodramática passou a ser amplamente produzida e consumida pela burguesia que, devido a sua própria natureza, utilizou-a como mais uma atividade lucrativa, principalmente através dos folhetins, precursor literário da moderna novela televisiva. Assim, a linguagem melodramática passou a ser a expressão da moderna literatura burguesa.¹⁴⁶ Sobre a estrutura melodramática podemos resumi-la como:

[...] tripartite, com um forte antagonismo como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que representa o triunfo da virtude e a punição do vício [...], com figuras bem definidas: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico [...]; com uma moral fortemente enfatizada que, por sua tendência insípida e conciliatória, baseada em recompensa e castigo, discorda do caráter moral da tragédia [...].¹⁴⁷

Transposta para a realidade do folhetim, a literatura melodramática adquire o caráter de produção em massa. Esse produto, publicado em jornais diários, tinha como característica comercial fundamental para o consumo garantido, o desenvolvimento de expectativas que seriam satisfeitas sucessivamente a cada dia, injetando no leitor o desejo do consumo diário do produto. Essa característica folhetinesca, associada à linguagem melodramática, é extremamente semelhante aos atuais modelos eletrônicos de ficção televisiva.

O fato de ambos se configurarem como a matriz da produção ficcional televisiva mais de um século depois demonstra o poder de atração da estratégia contida nessas narrativas, recicladas dentro da concepção realista de telenovelas e minisséries.¹⁴⁸

¹⁴⁵ HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, op. cit.

¹⁴⁶ BROOKS, Peter. (1976) *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

¹⁴⁷ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 702.

¹⁴⁸ KORNIS, op. cit., 2000. p. 12.

Se o folhetim melodramático cumpria um papel de modelador de uma moral burguesa no século XIX, por que não pensar a mesma relação entre a sua moderna forma eletrônica e a sociedade. Quando nada porque vivemos em um tempo histórico extremamente midiático, fato não verificável no século retrasado, onde as tecnologias da comunicação penetram o tecido social em dimensões nunca antes sequer imaginadas. A cultura da mídia, sobretudo naquilo que se refere aos meios audiovisuais de comunicação, foi absorvida de forma avassaladora, transformando a “sociedade do espetáculo” a qual Guy Debord já constatava profeticamente nos anos 1960.

As minisséries ao dirigirem-se a um grupo singular de espectadores e estar num horário em que a audiência é mais restrita possuem, possivelmente, maior liberdade para abordar assuntos mais polêmicos, bem como veicular cenas consideradas de violência ou de sexo que são consideradas inapropriadas para determinadas faixas etárias. As minisséries conquistaram espaço na teledramaturgia brasileira,¹⁴⁹ e despertam o interesse do público ao qual se dirige por seu cuidado com a produção, e por refletir, muitas vezes, questões como a trajetória de personagens históricos importantes, como, por exemplo, a compositora Chiquinha Gonzaga ou o presidente da República Juscelino Kubitschek, ou simplesmente momentos fundadores da história do país, como no caso de “A Muralha”, que retrata a ação dos bandeirantes, ou “O Quinto dos Infernos”, que expõe um olhar lúdico sobre a chegada da família real no Brasil. Destacam-se também minisséries cuja temática é vinculada à história recente do Brasil,¹⁵⁰ caso da minissérie *Anos*

¹⁴⁹ Paiva explicita a importância das minisséries e arrola algumas das razões que permitiram este formato dramático de obter sucesso perante o público. O autor afirma que “sendo em sua maioria baseadas em obras literárias, consistindo num formato mais curto, fechado (diferentes das telenovelas, obras abertas, que sofrem alterações ao longo de sua produção e exibição), as minisséries conquistaram o seu lugar junto ao público e a crítica especializada, primeiramente por que resultam de um trabalho de pesquisa rigoroso com inteligência e sensibilidade que atrai uma importante diversidade de público; depois por que tece uma modulação específica de narrativa seriada, em que a espessura da realidade histórica, social e política se mescla admiravelmente com a imaginação ficcional, concedendo visibilidade aos paradoxos e complexidades regionais e nacionais; finalmente as minisséries são relevantes por que têm assegurado o seu lugar no mercado internacional da ficção pela maneira como propicia a representação dos homens e mulheres reais no contexto da televisão, tocando as sensibilidades e as camadas mais intimistas dos atores sociais e forjando uma espécie de cidadania virtual que não pode ser negligenciada. Ao mesmo tempo, as minisséries estabelecem o que poderíamos chamar de “espaço público eletrônico”, com o qual os indivíduos e grupos se identificam e isso acentua os modos de intersubjetividade e sociabilidade.” PAIVA, Cláudio Cardoso de. *As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura brasileira/Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva*. Texto apresentado no I Colóquio Brasil-Chile de Ciências da Comunicação. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt>. Acesso em: 12 abr. 2010.

¹⁵⁰ Puhl e Silva refletem sobre a produção de arte e os aspectos históricos. Escrevem que “notamos que a relação entre acontecimentos históricos e a criação artística e estética da obra televisiva, mesmo ao acrescentar conflitos, ocultar algumas informações indispensáveis sob o olhar histórico, contribuem para a disseminação dos conhecimentos para o grande público, porém não deixam claro o limite para a inteligibilidade dos fenômenos

Dourados e, em especial, a minissérie que será analisada nesta dissertação, *Anos Rebeldes*.

Anos Dourados foi uma minissérie escrita por Gilberto Braga e dirigida por Roberto Talma, sendo veiculada pela Rede Globo entre os dias 05 e 30 de maio de 1986. A história transcorria na década de 1950, e narrava a história de Lurdinha e Marcos, vividos por Malu Mader e Felipe Camargo, jovens apaixonados que eram impedidos de namorar pelos pais da moça, que não aprovavam o rapaz por ser este filho de pais separados. *Anos Dourados*, como o próprio título permite deduzir, refere os anos 1950 como um momento “dourado”, uma verdadeira época de inocência. Assim, o seriado, realizado em um momento histórico de transformação política, na qual o Brasil passa por uma transição para o regime democrático, ressalta o período JK como um espaço temporal de abundância e prosperidade em contraponto com a ditadura que findava naquele momento. A República é deste modo um momento de ouro da história, e o grande foco da narrativa são os valores morais da sociedade, abordando temas como a virgindade, o adultério e a juventude. Dada a proximidade temporal, não há ainda uma crítica contundente à ditadura, sendo que a narrativa se limita a apresentar um personagem militar, interpretado por José Lewgoy, que se mostra deslocado no tempo, um personagem que representa o ocaso do modelo político que estava sendo então substituído.

Muitos autores apresentam *Anos Rebeldes*, minissérie que foi ao ar pela primeira vez entre 14 de julho e 14 de agosto de 1992, como uma narrativa que não poderia ser desvinculada de *Anos Dourados*,¹⁵¹ dado que a trama ocorre cronologicamente após esta, além de possuírem muitos elementos em comum, como o mesmo autor, títulos semelhantes, e inclusive a mesma atriz principal. Contudo, a história desta minissérie diverge bastante da anterior: o teor político e cenas que tratam sobre questões como violência contrasta com os tópicos morais e restritos ao cotidiano abordados por *Anos Dourados*. *Anos Rebeldes* retrata o período compreendido entre o final do governo João Goulart e o final da ditadura militar, enfocando as experiências dos jovens

históricos. Mas essa seria uma “obrigação” do ficcional ou mesmo sem ser sua finalidade primeira é necessário que as obras baseadas em acontecimentos históricos tenham a dimensão da sua interferência social na constituição da memória?” PUHL, Paula Regina; SILVA, Cristina Ennes da. A ficção seriada e a construção da memória dos universitários pela minissérie JK. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/202/203>. Acesso em: 28 abr. de 2010.

¹⁵¹ Hamburger apresenta esta questão, afirmando que “Anos Rebeldes deu sequencia a Anos Dourados, outra minissérie de época do mesmo autor, ambientada nos anos 1950. A revisão do passado político recente, graças à suspensão tardia da censura na TV, o que só ocorreu em 1988, em larga medida desconhecido das novas gerações, acabou coincidindo, talvez incrementando-a, com a agenda de mobilização anti-governista, que terminou por derrubar o candidato que a própria emissora apoiara. Anos rebeldes mantinha a referência explícita ao Brasil”. HAMBURGER, op. cit., p. 129.

João Alfredo, Maria Lúcia e Heloísa. A narrativa acompanha a transformação destes personagens e suas ações durante o período ditatorial, apresentando diversos elementos da época, como a música e as modificações da moda, entre outros aspectos.

Anos Rebeldes foi produzida com esmero, percebendo-se o esforço em trabalhar os elementos de verossimilhança: permeando as tramas paralelas e as situações do cotidiano, os elementos políticos que envolveram este período são referidos através do diálogo dos personagens ou de cenas filmadas na época. A ênfase política do seriado reflete uma série de possibilidades analíticas, pois não apenas seu conteúdo deve ser avaliado, como seu contexto de produção. Efetivamente, o Brasil vivia um momento político conturbado, no qual o primeiro presidente eleito sofria um processo de impeachment e muitos apontam a produção da minissérie neste momento como um elemento mobilizador da população contra o governo Collor. Em relação a esta questão, Kornis explicita que:

[...] *Anos rebeldes* (1992) é exibida num momento de crise política, marcada pela derrocada do governo Collor, à beira de um impeachment, enquanto na ficção a política é um elemento que organiza a narrativa que ocorre entre os dias que antecedem o golpe militar e a anistia, em 1979. Seria possível falar, *grosso modo*, que tanto o momento de produção da minissérie quanto a história no período histórico focalizado na ficção correspondem a um processo de ascensão e queda de um momento de otimismo nacional.¹⁵²

Desta forma, a narrativa, que privilegia a atuação dos jovens no combate ao regime político repressivo, teria por objetivo, entre outros, realizar uma apologia à participação da juventude na transformação do cenário político do país, o que teria contribuído para o movimento dos caras pintadas que levou milhares de jovens a protestar nas ruas. Claro está que não é possível afirmar que teria havido uma relação de causa e efeito entre a veiculação da minissérie e o movimento estudantil; contudo mais que os efeitos concretos, os quais seriam de difícil mensuração, dada a necessidade de realização de uma pesquisa junto aos participantes do movimento a fim de avaliar se os mesmos assistiam a minissérie e se relacionavam a mesma com suas ações, é possível refletir sobre as intencionalidades da emissora na veiculação de *Anos Rebeldes*. Conforme enfatizamos, assim como não há uma única consequência em relação à repercussão da minissérie, também não há um objetivo único em sua realização.

A minissérie *Anos Rebeldes* apresenta um olhar sobre a história recente do Brasil, o qual enfatiza as virtudes da juventude que luta pela transformação política – mesmo que pouco se

¹⁵² KORNIS, 2001, op. cit.

reflita sobre uma transformação social –, mas também os vícios de um regime apresentado como um poder repressor bruto e estúpido. O capítulo subsequente irá debater com maior detalhamento os diferentes tópicos abordados pela minissérie, mas é possível referir que não apenas os elementos associados à atualidade devem ser observados, porém, de igual modo, a tentativa de afastar qualquer indício de proximidade entre a Rede Globo e a Ditadura Civil-Militar. O transcorrer do tempo e a consolidação da hegemonia “global” enquanto estrutura midiática dotada de legitimidade e supostamente portadora da “verdade”, transmite a percepção de que tudo o que for mostrado na televisão será, assim, confiável. O delineamento dos personagens, a distribuição dos papéis de mocinhos e vilões, os diálogos empreendidos e as imagens selecionadas fazem parte de uma escolha que não é neutra ou isenta de interesses, estando vinculada a uma forma de contar a história recente do Brasil. A hegemonia da Rede Globo enquanto referência em telecomunicações não é obra do acaso, mas sim de uma habilidade de adaptação nas mais diversas situações, realizando opções condizentes à conjuntura econômica, política e cultural de cada período. O caráter negativo atribuído à ditadura militar atualmente, a partir das denúncias dos perseguidos e sobreviventes deste período, leva a Rede Globo a procurar afastar de sua história referências ao regime militar. Assim, conforme se discutirá no próximo capítulo, a narrativa ressalta situações na qual as próprias emissoras de comunicação sofrem sanções por parte de um governo que se embasaria mais na força do que na inteligência, como no caso da utilização de censura da programação televisiva.

Sendo a teledramaturgia, no caso gritante da sociedade brasileira, já apontada como a “Sociedade da Novela”, uma espécie de modelador social, podemos perfeitamente considerar as minisséries históricas produzidas pela Globo como as portadoras do ensino histórico em massa fora dos métodos de aprendizado tradicionais. A ficção televisiva de caráter histórico cumpre um papel diferente inclusive daquele que seria o seu precursor folhetinesco, o romance histórico, pois neste, o fator da alfabetização do público consumidor é questão *sine qua non*, ao passo que naquele não é o caso. Além disso, a complexidade de um folhetim escrito exige um grau de reflexão que, se não precisa ser dos mais densos, no mínimo exige uma concentração e uma capacidade de absorção artístico-literária mais elaborada que o folhetim eletrônico. Queremos dizer, com isso, que as novelas e minisséries históricas são muito mais acessíveis às classes mais baixas da sociedade do que os romances históricos o foram em outros tempos, pois estes exigiam mais do que alfabetização. Assim, a História contada por uma minissérie como *Anos Rebeldes*

chega a um número de pessoas muito grande e, devido ao alto grau de verossimilhança que o recurso audiovisual apresenta em relação à “realidade”, funciona como uma maneira sedutoramente convincente de explicar o passado, no caso o período da Ditadura Civil-Militar brasileira.

Cria-se, através dessa representação, uma memória nacional sobre o passado recente do Brasil republicano. E essa parece ser uma obsessão da emissora, sobretudo após o advento da Nova República em 1986. Como bem demonstra a já referida tese de Mônica Kornis, a qual aborda, além de *Anos Rebeldes*, as minisséries *Agosto* (último mandato getulista), *Anos Dourados* (sobre o período JK), *Incidente em Antares* (período pré-golpe), entre outras. Mais tarde, com as comemorações dos 500 anos do descobrimento do Brasil e dos 180 anos da Independência, a Globo investirá em minisséries históricas voltadas para um passado mais longínquo com *A muralha* e *O Quinto dos Infernos*. Entretanto, o período que é a menina dos olhos da emissora, no que concernem as minisséries históricas, parece ser mesmo o da República, mormente as fases mais recentes. Como evidenciado com a minissérie histórica *Queridos Amigos*, que abordava o final dos anos 1980, com bastante ênfase no passado das personagens adultas que, evidentemente, viveram o período da ditadura. Pouco antes, outra produção de época, *JK*, abordava os anos considerados “dourados” pela emissora em suas produções.

Assim, a memória nacional entendida pela Rede Globo, e nos referimos à emissora por se tratar de um conjunto de produções realizadas por diferentes autores, mas sempre com o denominador comum da representação melodramática do passado recente do Brasil sob os auspícios dessa empresa de televisão, vai se impondo na sociedade brasileira em detrimento de outros meios de representação do passado, devido à eminência da comunicação audiovisual, em geral, e dos melodramas televisivos, em particular. Tal imposição ganha força na medida em que os recursos técnicos televisivos apresentam uma narrativa imagética muito próxima do real. E se o passado está sendo representado com tamanha verossimilhança, sendo transmitido em rede nacional para um público consideravelmente grande, é de se esperar que essa memória vá se mesclando com o conhecimento prévio e com as próprias memórias individuais das pessoas sobre o assunto. Dessa forma, acreditamos que a Rede Globo, através das suas minisséries históricas, vai forjando uma espécie de enquadramento da memória nacional, no sentido conferido por Michael Pollack ao afirmar que:

O trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. Esse material pode sem dúvida ser interpretado e combinado a um sem-número de referências associadas; guiado pela preocupação não apenas de manter as fronteiras sociais, mas também de modificá-las, esse trabalho reinterpreta incessantemente o passado em função dos combates do presente e do futuro. [...] tem seus atores profissionalizados, profissionais da história [...].¹⁵³

Essa memória enquadrada dá-se paralelamente ao processo de construção, consolidação e exercício do poder que a televisão em geral, e a Rede Globo em particular, articulam e perpetuam dentro da sociedade, sendo esta essencialmente pautada pela imagem e, sobretudo, pela imagem televisiva. Dessa forma, a mobilização de capitais é empreendida de forma consciente e inconsciente, contribuindo para que uma produção fílmica melodramática seja tão formadora de uma memória histórica como qualquer outro elemento social que tenha essa característica, atribuição e potencialidade.

A Rede Globo irá se constituir em uma produtora de memórias através dos recursos que dispõe, dentre os quais se destaca o melodrama. A minissérie *Anos Rebeldes* cumpre esta função de narrar uma versão – a qual se propõe verdadeira – sobre o período ditatorial. Portanto o presente estudo aprofundará o debate sobre o olhar da Rede Globo em relação a aspectos específicos da trama, cotejando-os com a história brasileira no último capítulo, contudo é vital para uma compreensão inicial do tema o conhecimento do conteúdo da fonte. Assim sendo, uma abordagem prévia sobre o conteúdo da minissérie, seus personagens e os principais acontecimentos são imprescindíveis.

2.3 “ANOS REBELDES”: UMA INTRODUÇÃO À FONTE

Anos Rebeldes é uma minissérie ambientada no Rio de Janeiro da década de 1960 e início da de 1970. As personagens João Alfredo, Galeno, Edgar e Valdir são colegas no Colégio Pedro II. Desde o início da trama percebe-se que a amizade dos quatro conduzirá a narrativa melodramática. Aqui se percebe uma alusão, consciente ou não, aos Beatles, sobretudo à primeira fase dos *Fab Four*. A exemplo dos rapazes de Liverpool, os quatro cariocas encontram-se em uma fase de inocência política, perspectivas amorosas, e suas personalidades, completamente

¹⁵³ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 8.

diferentes entre si, influenciarão os rumos de suas vidas. Esta primeira fase da minissérie é denominada “Anos Inocentes”.

Outra personagem importantíssima para a minissérie é Maria Lúcia. Filha de Orlando Damasceno, jornalista de esquerda, Maria Lúcia será o elemento de disputa no triângulo amoroso com João Alfredo e Edgar. Além desse recurso melodramático (o triângulo amoroso), a personagem interpretada por Malu Mader fará parte de uma representação clássica de um dos conflitos da época: a oposição entre o idealismo revolucionário, representado por João Alfredo, e a alienação individualista, representada por Maria Lúcia.

Outra das personagens centrais é a interpretada por Claudia Abreu, Heloísa, filha de um empresário que ajudou a financiar a Ditadura. Heloísa é a personagem mais cativante da minissérie e, ao mesmo tempo em que é uma rica adolescente, representa certa sintonia com as classes populares. Além do gosto por festas populares, como casas de samba, Heloísa tem uma capacidade de indignação frente às injustiças sociais. É de longe a personagem que mais sofre modificações internas durante a trama. Sempre movida pelas relações sociais que lhe parecem corretas, Heloísa revela-se o oposto de Maria Lúcia, na medida em que esta, mesmo nos momentos em que prioriza o conjunto social, subordina suas opções aos anseios individuais, sentimentos prioritários em sua personalidade. Entretanto, o conflito chave na personagem de Claudia Abreu encontra-se na oposição entre Heloísa e seu pai, Fábio. Não apenas no aspecto cultural, que caracteriza o conflito de gerações, pois Heloísa não tem nem um apreço pela autoridade paternal e muito menos pela instituição familiar do casamento, mas, sobretudo, no aspecto político. Fábio é um poderoso empresário que financiou o golpe e a Ditadura. Neste conflito, podemos perceber a tese central deste trabalho. Ao vincular Fábio ao regime, a Rede Globo assume o caráter civil-militar da Ditadura. Se Heloísa é a personagem mais cativante da história, seu oposto, Fábio, representa a face mais repugnante da minissérie. Ao representar, no melodrama, Fábio como vilão, a Rede Globo coloca, na sua visão de História, o empresariado favorável à Ditadura em uma posição condenável. Assim, as ligações da empresa Globo com a Ditadura Civil-Militar são encobertas, na medida em que Fábio não representa um grupo de telecomunicações, embora fique claro que sua atividade empresarial se espraie por vários campos de atuação.

O eixo central da história é o relacionamento entre o revolucionário João Alfredo e a individualista Maria Lúcia. O primeiro, envolvido com política, está constantemente preocupado

com a situação do país, fazendo de tudo para mudá-la. Maria Lúcia, por sua vez, quer viver tranquilamente. Em um primeiro momento, sua única ambição é ter o próprio quarto. Ela vive atormentada com a possibilidade de que João Alfredo ou seu pai sejam presos ou feridos na luta contra a Ditadura. A história começa alguns dias antes do golpe de 1964. São os “Anos Inocentes”. Os estudantes estão envolvidos em uma atividade que consiste em uma série de palestras com especialistas das mais diferentes áreas, todos esquerdistas. Com a proximidade do golpe, as possibilidades de contestação se fecham, e os textos de João não podem ser afixados no mural da escola. Em casa, João Alfredo se depara com o pai, Abelardo, que é simpatizante de Carlos Lacerda. Aqui temos mais um conflito de gerações interessante. Se a relação conflituosa entre Fábio e Heloísa evolui dos aspectos culturais para os políticos, a tensão entre João e Abelardo está sempre vinculada à visão política do mundo. Desde os aspectos mais factuais, como a pouca importância de Abelardo com a situação miserável do porteiro do prédio, até as amplas questões macropolíticas, como a defesa incondicional de Carlos Lacerda, político udenista identificado com a direita golpista, por um, e a admiração por Che Guevara, pelo outro.

Damasceno, interpretado por Geraldo Del Rey, também é destaque da minissérie. O pai de Maria Lúcia trabalha para um jornal e tem alguns de seus artigos censurados pela direção do periódico. Aqui podemos caracterizar o papel da imprensa brasileira como autocensurável. Interessante notar a pouca referência desse expediente durante a minissérie, pois além de não ser muito debatido pelas personagens, só é referido no início da trama, sendo completamente suprimida no desenvolvimento posterior. Muito provavelmente o aprofundamento nesta questão, que foi um dos elementos mais latentes durante a Ditadura, receberia uma vigilância mais cuidadosa da empresa, se esse fosse o objetivo de Gilberto Braga. Não podemos, outrossim, desconsiderar a hipótese de isso ter ocorrido no interior da produção de forma velada. De qualquer forma, a discussão do papel da imprensa durante a Ditadura Civil-Militar foi censurada ou autocensurada na produção de Anos Rebeldes.

A face do Estado policial que se instalou com a Ditadura aparece logo em seguida ao golpe. Com a impossibilidade de rodar um jornal estudantil na escola, os rapazes, apoiados por Orlando Damasceno, instalam um mimeógrafo no quarto de Maria Lúcia, onde fazem as cópias do informativo. É nesse momento que uma inspeção, com mandado de busca e apreensão de material subversivo, chega à casa de Damasceno. A personagem interpretada por Francisco Milani é caracterizada como sarcástica, autoritária e estúpida, clichês atribuídos aos

representantes da repressão durante a ditadura.¹⁵⁴ Portanto, a Rede Globo leva aos lares brasileiros uma versão, muitas vezes contestada pelos defensores da Ditadura, que atribui o caráter repressivo já nos primeiros dias após o golpe (a Operação Limpeza). Mesmo com o despreparo, hilariante até, dos policiais, fica claro que, ao contrário de qualquer versão que enfatize as radicalizações de 1968 como responsáveis pelo endurecimento do regime, a Ditadura Civil-Militar foi repressiva desde o dia 1º de abril de 1964.¹⁵⁵ Como veremos adiante, essa interpretação entrará em contradição, pois a Rede Globo, ao financiar uma minissérie de caráter político ligado a um passado do qual ela própria faz parte, estará sujeita a certas contradições, sobretudo por se tratar de uma crítica a uma Ditadura recentemente apoiada pela emissora.

Outro acontecimento do enredo mostra o caráter repressivo do novo regime que permeará a obra. Ao se envolver em uma manifestação pacífica dos estudantes, Orlando Damasceno acaba baleado ficando claro o desenvolvimento maniqueísta da minissérie, opondo o governo ditatorial de um lado e aqueles que lutam pela democracia por outro. O fato de Damasceno ter sido atingido é fundamental para que a minissérie passe a se configurar abertamente como uma obra anti-ditadura na medida em que, sendo o jornalista uma pessoa livre de qualquer vicissitude moral, além de, o mais importante talvez para a decisão desta questão, um homem completamente avesso a qualquer tipo de radicalização, ele, Damasceno, torna-se vítima de um Estado que caminha para uma escalada cada vez mais repressiva e brutal.

À medida que a trama vai se desenvolvendo, os acontecimentos referentes ao prolongamento da ditadura, que, segundo certos setores golpistas, seria curta e teria apenas um caráter de limpeza dos elementos subversivos, também vão sendo representados. Assim, a sociedade, sobretudo através de seu elemento mais explosivo, a juventude, passou a clamar pela abertura. É aqui que a minissérie passa para a sua segunda parte, refletindo os acontecimentos referentes ao final da década de 1960, acontecimentos esses que fazem com que o ano de 1968 esteja no *pantheon* cronológico dos historiadores, mas que, evidentemente, não se resumem em

¹⁵⁴ A estupidez dos policiais é representada de forma engraçadíssima, pois o policial apreende livros como “A Capital”, de Eça de Queirós, pensando se tratar de “O Capital” da Karl Marx. Entretanto, essa não é uma peculiaridade hilária da minissérie, mas, sim, baseada em documentos que relatam o despreparo intelectual da repressão brasileira na luta contra o “comunismo”. Para uma melhor apreciação das gafes promovidas pelos civis e militares identificados com a Ditadura, conferir CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: crônicas políticas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004; e PONTE PRETA, Stanislaw. *FEBEAPA: Festival de besteiras que assola o país*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

¹⁵⁵ Sobre a primeira *Operação Limpeza*, o capítulo 2 do livro de Maria Helena Moreira Alves é bem elucidativo. A obra, como um todo, continua muito atual e é referência para qualquer estudo sobre a Ditadura. Cf: MOREIRA ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005.

um ano. A minissérie aborda através da rebeldia juvenil, flor que brotou em múltiplos cantos do planeta, aquilo que alguns historiadores já estão chamando de “espírito de 68”.¹⁵⁶ Nessa perspectiva, o 68 brasileiro começa em algum ponto, não muito bem definido, de 1967, com as passeatas estudantis e a atividade de Grêmios, DAs e DCEs. Viviam-se a esperança da volta da democracia e acreditava-se que a mobilização da sociedade civil seria a mola propulsora da mudança. O ano de 1968 era vislumbrado como *O Ano*, e essa atmosfera foi transposta para a minissérie. Em realidade, o ar impregnado de rebeldia e, sobretudo, de esperança, é transposto de uma das obras que serviram de base para a elaboração do roteiro, o livro de Zuenir Ventura, “1968: o ano que não terminou”, onde encontramos as seguintes palavras, alusões à expectativa cultivada por certos setores da sociedade:

Como em toda passagem, havia na casa da Helô uma mistura de frustração e esperança. Algo tinha-se movido em 67, ainda que parecesse que se movera para continuar igual. De qualquer maneira, a ditadura havia trocado de ditador, a legislação *revolucionária* fora substituída por uma Constituição – tudo bem, mas já era uma Constituição -, um presidente bonachão se dizia preocupado com a “normalização democrática” e uma geração parecia disposta a deixar a marca de sua presença em todos os campos da História.¹⁵⁷

As personagens contrárias à Ditadura tomam parte nas manifestações que caracterizaram os anos 1967-68. A representação dos acontecimentos de março de 1968, referentes à morte do estudante secundarista Edson Luís é emblemática. Ao passo que todas as personagens identificadas com o *bem* se revoltaram com o assassinato do estudante pela polícia, aquelas identificadas com o *mal* criticavam o comparecimento à missa de sétimo dia e apoiavam a atitude da repressão ao “baixarem o cacete na estudantada”, na frase de uma das senhoras que haviam participado da Marcha da Família com Deus e pela Liberdade contra o Presidente João Goulart em 1964, e evidentemente apoiavam a Ditadura. Aqui, a estrutura maniqueísta do melodrama não deixa espaço para relativizações e fica claro o posicionamento, não apenas dos realizadores da minissérie, mas, em nosso juízo, da própria emissora, ao permitir que essa interpretação fosse ao ar.

¹⁵⁶ Para uma apreciação sobre o “espírito de 68” conferir HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *1968 contestação e utopia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003; PONGE, Robert. *O ano das muitas primaveras*. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998; RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. (orgs.). *O século XX: o tempo das dúvidas – do declínio das utopias às globalizações*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002; ALI, Tariq. *O poder das barricadas*. Uma autobiografia dos anos 60. São Paulo: Boitempo, 2008; PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos (orgs.), 2008, op. cit.

¹⁵⁷ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 19.

A escalada repressiva segue o seu curso e as personagens, a exemplo da sociedade brasileira em 1968, veem seus anseios serem tolhidos um a um. Os painéis históricos, realizados pelo cineasta Sílvio Tendler, produzem um efeito realista impressionante, pois a alguns filmes gravados à época são sobrepostas imagens dos atores, gravadas em película, dando a impressão de que estavam participando de passeatas, shows, panfletagens etc.

As mudanças culturais também são representadas nestes painéis, mormente em relação à trilha sonora dos mesmos. No desenvolvimento do roteiro, o ambiente cultural é constantemente referido, principalmente através da personagem de Pedro Cardoso, Galeno Quintanilha, que está em constante contato com as mais variadas formas de expressão artística da época como o Cinema Novo, o Teatro de protesto, a Tropicália e o movimento Hippie, por exemplo.

A partir deste momento as personagens vão ganhando em complexidade. Além do radicalismo de João Alfredo, do individualismo de Maria Lúcia, da moderação crítica de Damasceno e do extremismo de direita de Fábio e das senhoras da Marcha da Família, aparecem outros posicionamentos interessantes que atenuam, mas não subvertem a estrutura maniqueísta

Galeno se configura como um legítimo representante da contracultura anticapitalista, porém avessa a qualquer tipo de violência na luta contra a Ditadura. Avelar, professor de História interpretado por Kadu Moliterno, faz a sua luta veladamente denunciando a Ditadura brasileira para comissões de Direitos Humanos pelo mundo. Bernardo, filho de Fábio e irmão de Heloísa, apoia o Regime de forma menos reacionária, acreditando sinceramente na honestidade de Castelo Branco e na *abertura* de Ernesto Geisel. Sobre este ponto podemos perceber, através do *não visível*, um dos elementos visíveis da representação fílmica. Se os ditadores Castelo Branco e Ernesto Geisel são louvados pela boca de Bernardo, a contrapartida em relação a Arthur da Costa e Silva e Emílio Garrastazu Médici não é acionada. Os chamados ditadores da *linha dura* não são referidos na minissérie, e muito menos criticados. Supomos que possa ter havido uma espécie de cuidado, seja por parte da Globo, seja por iniciativa própria dos autores, para com as críticas aos nomes de vulto dos chamados *Anos de Chumbo*. Afinal a Rede Globo teve o seu maior crescimento exatamente durante este período, sobretudo no concernente a campanha da Copa do Mundo de 1970, no México. Além disso, Bernardo, que está longe de ser uma personagem identificada com o *mal* no melodrama, isenta dois ditadores da responsabilidade pelo regime repressivo e terrorista perpetuado por vinte e um anos na história do Brasil.

Edgar e Valdir, os outros dois representantes do quarteto de amigos inseparáveis no início

da trama, tomam posições diferenciadas. Edgar se insere dentro de uma gama percentualmente significativa da população brasileira durante a Ditadura. Sem abandonar sua posição em relação à democracia, a personagem de Marcelo Serrado abandona todos os instintos combativos que, na juventude o compeliavam a empreender uma luta, ainda que pacífica, contra a Ditadura. Não apenas por se opor a João no aspecto afetivo, pois os dois disputavam o amor de Maria Lúcia, mas principalmente porque achava ser possível levar uma vida normal dentro de um ambiente altamente repressivo. Essa posição fez com que conseguisse um bom emprego e a vitória, parcial, dentro do triângulo amoroso.

Já Valdir, acabou por personificar a figura do traidor. Aproximando-se de Fábio, conquistou um bom emprego e uma ascensão social em detrimento dos laços de amizade que o unia aos membros virtuosos da minissérie. A crítica à construção destas personagens fica por conta de certa insistência em relação ao caráter incorruptível de Edgar em oposição às atitudes abomináveis de Valdir. Ora, a oposição intrínseca por trás deste embate, pois Edgar e Valdir disputam cargos na mesma empresa, não é entre estes dois, mas entre Edgar e João Alfredo. O fato de a contradição entre os dois amigos girar em torno da disputa por Maria Lúcia mascara a contradição política que permeou a sociedade vítima da Ditadura, e que estava presente na relação João Alfredo/Edgar. Ao passo que o primeiro, mesmo portador de toda a virtuosidade moral possível para aquele contexto, se configura como um radical incorrigível, capaz de por tudo a perder por sua inflexibilidade, o segundo, mesmo se retirando da luta política, se caracteriza pelo equilíbrio, pela capacidade de levar uma vida digna e sem turbulências, mesmo dentro de uma Ditadura brutal. A transferência dessa oposição para a contradição Valdir/Edgar não proporciona uma reflexão crítica sobre o passado,¹⁵⁸ pois a figura de Valdir é condenável sob todos os aspectos e não estabelece um diálogo em relação à figura de Edgar. Este está em contradição com João, mas sua disputa é deslocada para o campo afetivo. O fato de Edgar tornar-se esposo de Maria Lúcia é ainda mais elucidativo na tomada de posição da minissérie, ou da própria Rede Globo. João é incorruptível, moralmente perfeito e intocável em seus aspectos virtuosos, portanto se adequa ao propósito maniqueísta do melodrama. Entretanto, sua vida pessoal é representada como inviável devido ao seu radicalismo. Mesmo com a volta do exílio em 1979, João Alfredo e Maria Lúcia não conseguem reatar, pois João começa a se envolver com

¹⁵⁸ Aqui a contribuição do referencial teórico da obra citada de Robert Rosenstone é fundamental, pois o filme histórico deve ser estudado através das formas com que ele nos faz refletir sobre o passado. ROSENSTONE, op. cit., p. 22.

o Movimento Sem-Terra.

A personagem que mais cresce durante a minissérie é sem sombra de dúvida Heloísa. Típica *patricinha* de classe alta, alienada dos aspectos políticos e sociais que permeiam a sociedade, a personagem de Claudia Abreu só pensa em festas, namoros e, característica de sua personalidade forte desde o início da trama, perder a virgindade. Neste aspecto, a minissérie não abre nenhum flanco ao conservadorismo, pois as discussões sobre sexo, virgindade, pílula anticoncepcional etc., dificilmente afetariam ouvidos mais sensíveis em 1992. Heloísa não se preocupa nem um pouco com as opiniões conservadoras, até mesmo de suas amigas, sobre casamento, divórcio e amor livre. Para ela o prazer sexual deve ser buscado pela mulher tanto quanto pelo homem. Essa sua personalidade será fundamental para o seu crescimento político pois, de adolescente rebelde passará a simpatizante das mobilizações estudantis e desta para militante da luta armada. Heloísa pode ser percebida, também, como uma personagem de contraponto com sua mãe, Natália, interpretada por Beth Lago. Natália, apesar de se envolver em um relacionamento extraconjugal na metade da trama, o faz primeiro pelo interesse em outra pessoa, completamente concebível devido à sua péssima relação conjugal, e, após, por amor, já que se apaixona pelo seu amante. Ao contrário de Heloísa, Natália rompe uma barreira conservadora de forma até aceitável para os padrões culturais de 1992, embora se possa discutir se os mesmos o seriam na década de 1960. De qualquer forma é mais um dos vários antagonismos percebidos na minissérie.

Por fim, o aspecto cultural mais eletrizante do ano de 1968 é retratado de forma didática e, mais uma vez, opõe João Alfredo a Maria Lúcia, mas esta oposição também pode ser estendida a João/Edgar. Na final do Festival da Canção, João e Heloísa montam um cavalo de batalha em favor de “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, e contra “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim, preferida de Maria Lúcia. Em realidade essa foi uma disputa cultural inserida no tecido social brasileiro da época. Milhares de jovens vaiaram a opção dos jurados por “Sabiá”, pois a canção de Geraldo Vandré, embora mais simples musicalmente, tinha uma carga emocional e um potencial de mobilização contra a Ditadura muito mais poderosa do que a canção de Chico e Tom. Essa oposição foi representada na minissérie, e mais uma vez o radicalismo de João pareceu intolerável, agora aos apreciadores da “boa” música.

O fim desta segunda parte é marcado pela decretação do Ato Institucional Nº 5 (AI-5). Mais uma vez o caráter repressivo e autoritário é representado, e a cena do inspetor de polícia

invadindo o apartamento de Avelar é emblemática. Ao questionar o inspetor sobre o mandado de busca, a personagem de Francisco Milani pergunta: - “Não vê televisão não? Tá aí o mandado na telinha” -. Na televisão, o noticiário, da Rede Globo, anuncia a decretação do Ato.

Uma última observação em relação à divisão das partes da minissérie (“Anos Inocentes”, “Anos Rebeldes” e “Anos de Chumbo”). Ainda que não seja explícita, a relação entre o final da segunda parte –“Anos Rebeldes” – e o 13 de dezembro de 1968, é muito sugestiva. Sabe-se que a denominação Anos de Chumbo normalmente é caracterizada pela intensificação do Terrorismo de Estado, que teve seu ápice durante o governo dos Generais da *linha dura*. Se procurarmos os protagonistas dos “Anos Rebeldes” (aqui me refiro à fase “Anos Rebeldes” dentro da minissérie *Anos Rebeldes*), facilmente identificaremos a juventude descontente com a ditadura e, portanto, contrária ao governo. A nosso ver, implicitamente a passagem de “Anos Rebeldes” para “Anos de Chumbo”, no interior da trama, estabelece, ainda que de forma tímida, dependendo do ângulo de observação, uma relação de causa e efeito, reforçando assim a ideia de que a escalada repressiva se deu no interior de um quadro de radicalização da esquerda e não o contrário.¹⁵⁹

Em “Anos de Chumbo”, a minissérie se concentra nos aspectos relacionados à luta armada. Evidentemente que o elemento de luta mais referido é o sequestro de diplomatas. Gilberto Braga reconstrói o sequestro do embaixador suíço ocorrido em 1969. A reconstrução, inclusive no que concernem aos diálogos, tem como base a obra do ex-guerrilheiro Alfredo Sirkis, “Os carbonários”. Uma parte significativa é retirada das memórias do ex-guerrilheiro. Aqui, a Rede Globo é um pouco mais crítica à Ditadura Civil-Militar. A minissérie representa a intransigência do governo frente às exigências dos guerrilheiros. Entre os sequestradores estão João Alfredo e Heloísa. Esta, que já havia sido torturada, será assassinada ao final da obra, causando uma comoção entre os telespectadores, completando, por fim, a demonização do regime outrora apoiado e financiado pela Rede Globo de Televisão.

A minissérie finaliza com o momento da Anistia, quando personagens importantes como João, Marcelo e Juarez retornam ao país depois de um longo exílio. É um momento de reencontro, com forte apelo dramático, com destaque para a cena em que a filha de Heloísa, criada por Maria Lúcia, corre para os braços do pai. Maria Lúcia e João Alfredo percebem que o tempo e a distância não diminuiu o sentimento entre ambos, e caem nos braços um do outro,

¹⁵⁹ Sobre as interpretações que vão nesta direção, nada melhor que uma leitura crítica da tetralogia de Elio Gaspari e sua condescendência escancarada para com a Ditadura de Ernesto Geisel, para perceber o nível de sofisticação das análises equivocadas a esse respeito. Reporto-me, em especial, as obras *A Ditadura escancarada* (2003), e *A Ditadura encurralada* (2004), ambas publicadas pela Companhia das Letras.

fazendo diversos planos de futuro. Entretanto, o que também não mudou foi a indignação de João frente aos desmandos e às injustiças, bem como seu compromisso com a transformação social, de tal modo que seu idealismo se contrapõe à possibilidade da vida propalada pela sociedade e desejada por Maria Lúcia, a qual inclui o matrimônio e filhos. Os protagonistas afastam-se, cada um seguindo o seu caminho, e deixando a mensagem de que sempre haverá causas pelas quais lutar.

A escolha das formas narrativas, a construção dos personagens, não ignora todo o desenvolvimento de um momento histórico do qual a própria constituição da televisão como um veículo de comunicação fundamental no Brasil irá ocorrer. Assim, o capítulo seguinte dedicar-se-á à reflexão de como a Rede Globo poderia apresentar a sua visão de um determinado período histórico através de um de seus produtos, no caso, a minissérie Anos Rebeldes. Mesmo sabendo que muito mais poderia ser discutido a partir da fonte, elencamos alguns temas recorrentes e pertinentes ao problema de pesquisa proposto.

Capítulo 3

A VISÃO “GLOBAL” DA DITADURA CIVIL-MILITAR EM DOSE CONCENTRADA: ANÁLISE DA MINISSÉRIE.

Neste capítulo abordaremos especificamente a fonte, no caso a minissérie Anos Rebeldes. Para isso, utilizamos três mídias diferentes: a versão em DVD comercializada pela Globo Video em 2003; uma versão gravada diretamente da transmissão original adquirida de um colecionador na Internet; o roteiro original publicado em 2009, pela Editora Rocco.

Aqui traçaremos algumas interpretações possíveis da obra em diferentes focos de análise. A interpretação do feminino, que salta aos olhos na minissérie; a discussão em torno das categorias de “heróis” e “vilões”; e a verossimilhança buscada com afincos pelos produtores, entendendo “produtores” como direção da minissérie, empresa executora ou ambos. Outros traços analíticos serão esboçados ao longo do texto, e obviamente faltarão outras perspectivas a serem analisadas. No entanto, para as dimensões de uma dissertação, a análise concentrou-se nos aspectos mais abordados pela própria minissérie.

Quanto à transcrição dos diálogos, optamos por utilizar o roteiro, pois este está limpo da interpretação dos atores que, embora seja importante, não é fundamental para o tipo de análise que nos propomos. As palavras sublinhadas nos diálogos estão dessa forma no roteiro e, na atuação, representam ênfase dos atores, de modo que podemos inferir uma espécie de orientação na interpretação dos mesmos.

3.1. BRIGITTE BARDOT E CARDINALES BONITAS: A VISÃO “GLOBAL” DO FEMININO

Seria impossível ficar indiferente a ela: linda, loura e de uma alegria contagiante, parecia preencher o ambiente que ocupava. Circulava em meio aos mais diversos locais, conhecia todo o tipo de pessoas, e apesar de pertencer à alta burguesia, não hesitava em frequentar espaços populares, como as rodas de samba. Promovia saraus em sua casa, tinha diversos amigos que admiravam sua verdadeira paixão pela vida, e não se prendia às convenções sociais, que lhe entediavam. Não se preocupava com os estudos, viajara a vários locais do mundo e era de uma simplicidade aterradora: este é um breve perfil da personagem Heloísa, uma das protagonistas da minissérie, responsável por demonstrar de que modo o estabelecimento da Ditadura Civil-Militar poderia atingir a vida das pessoas.

Heloísa, interpretada por Cláudia Abreu, rouba a cena e cativa a audiência por ser em essência uma menina comum, curiosa sobre o mundo e sobre o próprio corpo, alguém facilmente identificável com uma vizinha ou uma parenta. A personagem talvez seja a que mais explicita a passagem dos “Anos Inocentes” para os “Anos Rebeldes”, que culminam nos “Anos de Chumbo”, e a transformação da personagem, das suas características e de seu amadurecimento, ocorre concomitantemente às graves mudanças que se verificam no país. Heloísa é aquela que expõe os horrores do período ditatorial, é quem realmente define os mocinhos e os vilões da trama, polaridade essencial a qualquer narrativa melodramática.

Porém, nem só de tragédia e luta viverá a personagem: ao contrário, os primeiros capítulos acentuam a sua alegria e tendência há aproveitar cada dia e desfrutar de cada experiência. A curiosidade de Heloísa e sua intensidade farão dela porta-voz de um tema premente na época, e que revelarão os olhares sobre a condição da mulher: a questão da liberdade sexual e do feminismo. Heloísa levanta esta temática a partir de seu desejo de perder a virgindade e explorar sua sexualidade. A personagem revela sua intenção de se iniciar na vida sexual a suas melhores amigas, Maria Lúcia e Lavínia, as quais ficam escandalizadas com o intuito da moça. Lavínia confessa que já “transara” com seu noivo, mas apenas porque o casamento estava em vias de acontecer, e pela existência de um sentimento amoroso entre ambos. Maria Lúcia concorda com a amiga que este é um fator essencial para a consecução do ato sexual. Esta é, desde o início, uma característica que diferencia Heloísa de suas amigas: a personagem de Cláudia Abreu acredita que o sexo possa estar desvinculado do amor, podendo estar associado

somente ao prazer físico. Tal comportamento só era permitido aos homens, os quais detinham uma liberdade do uso do corpo diverso do da mulher.

De fato, a sociedade pregava a preservação da integridade física da mulher através de discursos que valorizavam a manutenção da virgindade e a adoção de modelos comportamentais submissos. A mulher era associada ao corpo, muitas vezes confundindo-se com o mesmo, havendo a necessidade da tutela por parte de um homem. O cuidado com o corpo da mulher não era uma postura moldada pelo acaso, mas se construiu historicamente a partir de discursos que a inferiorizavam. O desenvolvimento do capitalismo acentuou a tendência de controle sobre a mulher dada a importância da estrutura familiar para o funcionamento deste modo de produção. Conforme os estudos de Engels, na obra “A origem da família, da propriedade e do Estado”, verifica-se a certeza essencial sobre a origem da prole a fim da perpetuação da herança da propriedade no interior da família.¹⁶⁰ As mulheres são incentivadas à aceitação do domínio masculino, restando-lhes a obediência e o silêncio. Michelle Perrot observa esta questão, expondo que:

No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição subordinada e secundária. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor (...). O silêncio é um mandamento reiterado através dos séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos e pelos manuais de comportamento.¹⁶¹

Heloísa não se cala e não se preocupa com o escândalo que suas palavras ocasionam. Decidida a perder a virgindade, busca junto aos homens que a cortejam aquele que pode saciar seu desejo e sua curiosidade. A compreensão dos modelos de comportamento vinculados a homens e mulheres vigentes na época e, porque não, ainda presentes na atualidade em discursos ou piadas que denigrem o feminino, ficam patentes na dificuldade que Heloísa encontra em conseguir um parceiro para seus intentos. Os homens com os quais Heloísa se envolve desistem de consumir o ato sexual por motivos diversos: um dos rapazes teme seu pai, empresário de renome no cenário nacional, porém os demais temem a própria moça. A virgindade de Heloísa

¹⁶⁰ ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Disponível em: http://www.intersindical.inf.br/formacao/engels/origem_familia_propriedade_privada_estado.pdf. Acesso em: 16 mai. 2011.

¹⁶¹ PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 9.

assusta e cria uma responsabilidade sobre os homens, que acreditam precisar suprir uma determinada expectativa. Enquanto Galeno, que sempre cobiçou a jovem e nunca pareceu reear sua postura mais ousada em relação às amigas, não conseguiu perpetrar o ato sexual, acusando Heloísa de pressioná-lo a tomar iniciativas, constringendo-o. Olavo, apaixonado pela moça, se recusa a ter relações sexuais com ela sem o compromisso de um noivado. Nas duas situações, Heloísa mostra-se frustrada e impaciente, angustiando-se com a possibilidade de não encontrar alguém que satisfaça seu anseio em perder a virgindade.

Heloísa sintetiza, dentro da série, a de incorporação de mudanças de concepção e de atitudes vivenciadas pelas mulheres, e o prazer de seu próprio corpo é, talvez, a mais intensa deste momento denominado na série de “Anos Inocentes”. Ela representa a luta de muitas mulheres pelo direito de decidir sobre sua própria vida, especialmente em relação a tópicos naturalizados socialmente, como é o caso do exercício da sexualidade e da maternidade. Ferreira reflete sobre esta questão, explicitando que:

A década de 60 caracteriza-se por um momento de intensa mobilização e questionamento da sociedade de consumo oferecida pelo modo de produção capitalista. É um período que permite a ampliação do espaço e da compreensão do campo político e cultural. Assim, é um momento proficuo para a expressão do feminismo e de suas demandas, que retornam à arena de discussões com bastante expressividade.¹⁶²

Heloísa não é uma integrante do movimento feminista, mas em suas ações explicita as principais ideias que sustentam as reivindicações das mulheres que lutam por uma condição de maior igualdade e por ampliar seus espaços na sociedade. As décadas de 1960 e 1970 destacam-se como um período no qual diversas reivindicações são realizadas por diferentes grupos, demonstrando a situação da existência de desigualdades no interior da principal forma de distinção social: a distinção de classe. A existência das discriminações de grupos, como em relação às mulheres, os negros, os homossexuais, ou a denúncia de problemas prementes, caso das questões ambientais, não negam, de forma alguma, a luta de classes entre burguesia e proletariado, a qual certamente guarda em seu cerne a origem de todas as demais formas de opressão. A exploração desmedida dos recursos naturais em prol da economia, a inferiorização de grupos como as mulheres ou os negros, a fim de constituir discursos que justifiquem a utilização

¹⁶² FERREIRA, op. cit., p. 172.

de sua força-de-trabalho em condições desiguais, são sem dúvida elementos vitais à perpetuação do capitalismo. Os movimentos articulados nos anos 1960 e 1970 procuram exatamente denunciar o fator cultural presente nas ideias verificadas na sociedade sobre estes grupos considerados minoritários, apontando os argumentos propostos como naturais e biológicos, como, por exemplo, as teorias racistas ou sexistas. Em relação aos papéis de homens e mulheres no interior da sociedade, percebe-se que eles são construídos a partir do estímulo de uma superestrutura, a qual define que a mulher, por possuir comumente uma menor potência física, seria mais frágil também em outros âmbitos. A fragilidade física e outras questões biológicas determinariam certas características às mulheres, que são pouco valorizadas socialmente. É o caso, por exemplo, da maternidade, que imbuí a mulher de um suposto “instinto materno”, o qual não explica inúmeros casos de infanticídio perpetrados por diferentes grupos ao longo da história, e reforça a associação do feminino com os aspectos emocionais, pouco práticos em uma sociedade capitalista na qual a razão iluminista prepondera.

Os movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970 não possuíam apenas um conteúdo contestatório, mas também político: tratava-se de uma denúncia e da luta pela inserção destes grupos no cenário público e decisório da sociedade. Em relação especificamente ao movimento feminista, Teles reflete que:

O feminismo é uma filosofia universal que considera a existência de uma opressão específica a todas as mulheres. Esta opressão se manifesta tanto ao nível das estruturas quanto das superestruturas (ideologia, cultura e política). Assume formas diversas conforme as classes e camadas sociais, nos diferentes grupos étnicos e culturas. Em seu significado mais amplo o feminismo é um movimento político. Questiona as relações de poder, a opressão e a exploração de grupos de pessoas por outras.¹⁶³

A existência de uma opressão sobre todas as mulheres não negligencia o fato de que existam entre elas importantes diferenças econômicas, políticas e culturais. Tal afirmação pode ser demonstrada na própria minissérie, a qual abarca uma série de personagens femininos com realidades e posturas diversas. Em sua maioria são mostradas como personagens alienadas do universo político, limitando-se a comentar as manchetes dos jornais ou as principais notícias de modo superficial, como é o caso do grupo de mulheres de meia idade que se reúne na praia para conversar e tomar sol. Entre elas destaca-se uma personagem que capitaneia as opiniões de cunho

¹⁶³ TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 10.

conservador, sempre defendendo as ações do regime e criticando qualquer contestação como “subversiva”, sendo a porta estandarte do pensamento tradicional que procurava valer-se de princípios eclesiais e reacionários. Outras personagens, como Maria Lúcia e Lavínia, estão mais preocupadas com sua vida pessoal, com a construção de um quarto ou com o casamento, apesar de não ignorarem o quadro repressor do regime, dado o contato com seus amigos que se envolveram na luta armada, e auxiliarem na sua proteção quando necessário. Por fim, há as mulheres não apenas conscientes da situação vigente no país, mas diretamente atuantes na busca de reversão desta situação, como é o caso das personagens vividas por Cláudia Abreu e Deborah Evelyn.

De igual forma o movimento feminista não coloca homens e mulheres necessariamente em oposição, como se houvesse a condição de inimigos. Ferreira reflete sobre esta questão afirmando que:

O movimento feminista é muitas vezes percebido apenas enquanto um movimento sexista, que procura opor homens e mulheres, e esta não é, de forma alguma, a base de sustentação da luta das feministas. Elas não procuram perceber o homem enquanto inimigo, mas sim criticam e opõem-se a uma construção de papéis e a uma concepção hegemônica na sociedade sobre a relação entre homens e mulheres, a qual inferioriza a mulher. O verdadeiro inimigo do movimento feminista é o mito do macho, que confere o estabelecimento de uma hierarquia sobre os sexos (...). O feminismo é um movimento libertador para ambos os sexos, pois critica também o papel conferido ao homem [...].¹⁶⁴

Contudo, salienta-se que na minissérie não se encontra um personagem masculino que defenda o pensamento da igualdade entre os sexos ou que questione a desigualdade entre homens e mulheres. Inclusive os personagens considerados mais esclarecidos no âmbito intelectual, caso do pai de Maria Lúcia, o jornalista Damasceno, antigo integrante do Partido Comunista e que desde o início procura participar de manifestações contrárias ao regime militar. Damasceno é admirado por jovens idealistas, como João Alfredo, entre outros, por suas ideias e por sua disposição para a ação: além de não se eximir de participar de comícios, abrigou em sua casa um mimeógrafo para imprimir panfletos que questionavam o governo vigente. Esta postura progressista relacionada ao âmbito político e público não se repete na esfera privada, o que é possível denotar no momento em que o jornalista se depara com o anticoncepcional utilizado pela

¹⁶⁴ FERREIRA, op. cit., p. 176.

filha, que havia decidido iniciar a vida sexual com o rapaz que amava, João Alfredo. Damasceno tem um verdadeiro acesso de fúria, discutindo com a mãe de Maria Lúcia por ter acobertado a filha. Sua indignação com a atitude de Maria Lúcia chega ao ponto de romper relações com a filha, deixando de dirigir-lhe a palavra. Posteriormente, entretanto, arrepende-se de suas palavras duras e pede perdão à filha, procurando explicar sua posição devido à sua educação tradicional.¹⁶⁵

O conflito entre Maria Lúcia e Damasceno é utilizado para expor a importância do advento da pílula para a tomada de controle do público feminino sobre seu próprio corpo, na minissérie. Tal fato se torna profícuo para demonstrar o preconceito que a utilização do anticoncepcional acarretava, pois significava certamente o desejo de exercer a sexualidade sem os riscos de sua suposta função precípua: a procriação. A escolha do personagem Damasceno para vivenciar esta questão é paradoxal, no sentido em que apresenta as contradições de indivíduos que muitas vezes podem ser até progressistas em termos políticos, mas que também tem posturas marcadamente conservadoras em outras. Maria Lúcia demonstra que a decisão de fazer uso do anticoncepcional não teria um objetivo único, ou seja, uma exploração exaustiva da vida sexual, mas que poderia ser usada para estabelecer relações sexuais com um parceiro fixo e constante.

No período apresentado na minissérie como os “Anos Inocentes”, é interessante notar que as duas principais personagens femininas, Maria Lúcia e Heloísa, estão centradas em universos bastante individuais, sendo possível inclusive afirmar que ambas estão envolvidas em uma “atmosfera autocentrada”: enquanto Heloísa está preocupada em iniciar uma vida sexual ativa, Maria Lúcia ambiciona possuir seu próprio quarto. Assim, permite-se a reflexão de que a transformação das personagens no decorrer da trama acompanha a transferência de seus

¹⁶⁵ Este episódio é apresentado a partir de um sério debate entre pai e filha, o qual termina com a reconciliação entre ambos. A cena desenrola-se a partir da discussão entre os personagens: “DAMASCENO – Eu não aguento essa naturalidade com que vocês, a sua própria mãe... MARIA LÚCIA – (grita) Talvez ela teja mais perto da vida do que você, porque sexo é vida! Esses tabus que vocês criaram... DAMASCENO – Não me responsabiliza por condicionamentos que... Eu não criei! Encontrei assim! Fui criado assim! MARIA LÚCIA – (*muita raiva, gritando*) Foi criado assim? Você sempre falou que foi criado dentro da ideologia mais racionária, mais (*corta-se, agora mais lenta, embora intensa*) Te ensinaram que o pobre tem que se conformar com as condições mais desumanas de vida porque um dia vai ganhar o reino dos céus, não foi isso que te ensinaram, quando você era criança? Não te ensinaram que o branco era superior ao negro e que (*corta-se, bem intensa*) Você aceitou um mundo preconceituoso, triste velho, que encontrou quando nasceu ou desde muito jovem entendeu que a única maneira de viver em paz com a própria consciência era tentar transformar esse mundo? *Tempo. Damasceno reflete.* DAMASCENO – (*triste, pra baixo, quase chorando*) A emoção dum pai... Você tá vindo com a razão, Maria Lúcia, a emoção e a razão... (*gesto vago*) Difícil prum pai aceitar que... Eu errei. Queria que você entendesse que é difícil pra mim, pra qualquer homem da minha geração... De repente, em cada década parece que tá se passando um século, em cada ano uma década, eu... (*tom*) Pisei na bola... Me perdoa... Acredita que não é fácil, numa hora pra outra, ver você aí na minha frente...lúcida...madura...uma adulta que não depende mais de mim. (*tempo*) Você me perdoa? MARIA LÚCIA – (*abraçando-o com muito amor*) Eu te adoro...”. BRAGA, op. cit., p. 282.

interesses de um espaço restrito para o âmbito externo.

No início da minissérie, Maria Lúcia parece ter como o objetivo maior de sua existência a construção de um quarto só para ela, promessa feita por seu pai e há muito tempo adiada, especialmente por motivos financeiros, porém não somente por isso: de fato, Damasceno coloca constantemente seus princípios acima de seus interesses pessoais, e em muitos momentos sacrifica a própria família por um ideal maior. Deste modo, a biblioteca, que serviria de quarto para Maria Lúcia, volta a ser utilizada como local clandestino de encontro do grupo encabeçado por João Alfredo, pois este necessita de um espaço para esconder o mimeógrafo no qual imprime as denúncias contra o governo, provocando a ira de Maria Lúcia. A personagem possui, entre suas funções centrais, a de exercer inicialmente o papel de antagonista ao idealismo de João Alfredo, pelo qual, contraditoriamente é apaixonada. João Alfredo respira política, não tolera injustiças e procura agir para transformar situações identificadas como impróprias e equivocadas. Maria Lúcia é a personificação do feminino vinculado aos discursos de fragilidade: os personagens masculinos que se relacionam com ela procuram protegê-la das situações de perigo. Maria Lúcia é aquela que teme pelo pai, teme por João e que inicialmente não compreende que a luta por uma situação melhor estaria acima, inclusive, da segurança pessoal. A personagem de Malu Mader incorpora, em um primeiro momento, a ideia de “alienação”, que representaria um expressivo número de brasileiros que não avaliavam a gravidade dos eventos que ocorriam durante o período ditatorial, e que estavam mais preocupados com suas experiências pessoais do que com a situação política do país. Contudo, Gilberto Braga aborda esta questão de maneira bastante inteligente, sem realizar um juízo de valor unívoco, apresentando diferentes formas de interpretação das ações da personagem. Esta discussão pode ser exemplificada a partir do roteiro de *Anos Rebeldes* em uma passagem que apresenta um diálogo entre Maria Lúcia e João Alfredo, no qual é salientada a oposição entre as visões de mundo entre os personagens:

MARIA LÚCIA – Eu não entendo como você consegue falar tanto de política.

JOÃO – Eu não entendo como você consegue não falar de política!

MARIA LÚCIA – (*leve*) talvez seja porque eu passei a vida inteira ouvindo falar em política. Na minha mamadeira vinha manifesto pra legalização do partido, no primário eu confundia os afluentes do Amazonas com campanha pela nacionalização do petróleo, (mais intensa) pessoas inteligentes, amigos do meu pai que eu admiro, discutindo, discutindo, acho que nunca chegaram a um acordo sobre assunto nenhum!

JOÃO – Você não concorda com as posições do seu pai ou? Não pensa nisso... É alienada...

MARIA LÚCIA – Sei lá se eu sou alienada, vocês têm mania de botar etiqueta em todo mundo, eu quero viver a minha vida! Cê acha que em algum lugar desse mundo algum regime é perfeito? Desigualdade existe sempre, você resolve um problema grave aqui, cria outro problema grave ali!¹⁶⁶

Maria Lúcia, a partir deste diálogo, produz uma série de questionamentos relevantes, como, por exemplo, o que seria exatamente a “alienação”: a personagem de Malu Mader não desconhecia os diversos eventos de opressão e injustiça que permeia a história do país, tendo inclusive acesso a informação através da atuação de seu pai enquanto militante. De fato, não é a falta de conhecimento que marca a personagem, e sim sua opção por comprometer-se com a consecução de seus desejos prioritariamente às questões sociais. Não há a intenção, no presente estudo, de realizar um julgamento da personagem, mas apresentar os argumentos que se contrapõem ou colocam outra perspectiva sobre as possíveis atitudes frente à realidade da época. A personagem sugere que haveria outras formas de lutar que não as adotadas por João. É possível destacar no roteiro da minissérie que o diálogo entre os protagonistas desenvolve-se nesse sentido:

JOÃO – só porque você acha que não dá pra lutar por uma vida ideal, não deve pelo menos lutar por uma vida melhor?

MARIA LÚCIA – Eu acho que a minha maneira de lutar, nesse momento, é... terminar os meus estudos, sabe, me formar, trabalhar... Do que é que adianta ficar de cara amarrada, feito você, lutando contra injustiça 24 horas por dia? Será que eu não tenho o direito de pelo menos nesse momento... o maior problema do planeta pra mim ser o meu quarto? E tá feliz porque eu vou ganhar o meu quarto, vou poder me trancar de vez em quando e ler um livro sossegada, ouvir um disco do João Gilberto?! (tom) Você não fica feliz nunca?¹⁶⁷

Maria Lúcia apresenta-se como a personagem que, por mais que se esforce em se manter a parte dos desmandos do regime militar, vê a necessidade de confrontar a realidade quando as pessoas que ama se envolvem na luta contra o governo, como João e Heloísa. Quando João decide entrar para a guerrilha e precisa partir para a clandestinidade, procura proteger sua amada e para romper o relacionamento que se torna então insustentável, mente para Maria Lúcia que está apaixonado por Heloísa, o que leva a moça à decepção e à decisão de esquecer o jovem militante. Maria Lúcia é uma personagem que flutua entre a tentativa de viver alheia aos acontecimentos políticos do país e a evidência da repressão, experimentada por seus amigos.

¹⁶⁶ BRAGA, op. cit., p. 146.

¹⁶⁷ Idem, p. 147.

As personagens femininas são utilizadas como instrumentos para refletir sobre um dos aspectos mais emblemáticos e talvez um dos temas mais polêmicos relacionados à ditadura: a prática da tortura. De fato, a minissérie introduz este tema com a experiência vivenciada por Mariana, personagem de Susana Vieira, a qual trabalha em uma rádio e é convocada para um interrogatório. Nervosa, confia à amiga Regina, interpretada por Mila Moreira, seus receios e o clima de tensão que domina o ambiente de trabalho. Através deste diálogo, há a tentativa de demonstrar aos espectadores as ameaças que a imprensa sofria, e que permite concluir que a própria Rede Globo teria sido vítima de perseguições. Para tanto, o diálogo entre as amigas refere a uma série de artistas e escritores visados pelos agentes da ditadura, criando um elo com a Rede Globo de televisão. A cena reforça o fato de que a personagem Mariana não estaria envolvida em questões políticas de forma mais direta, tendo apenas uma posição política mais “progressista”, segundo o diálogo:

REGINA: – Medo por que, Mariana, você é liberal, progressista, mas daí a...

MARIANA: – (tensa) Lá na rádio tem uma lista enorme de quem deve ser afastado. Herivelto, Vanda, Paulo Gracindo, Nora Ney... (sofrida). O Mário Lago foi preso, o Dias Gomes tá foragido, essa manhã eu fiz uma visita à Janete, coitada, tá uma pilha, três filhos pequenos, todo dia tem que entregar um capítulo de novela! (tom) E a gente sabe muito bem quem é o dedo-duro número um, eu sempre falei que nunca fui com a cara dele!

REGINA: – Mas ser chamada pra prestar um depoimento, Mariana... Será que é motivo pra tensão?¹⁶⁸

O diálogo entre as amigas possui também a função de enfatizar o absurdo da situação vivenciada no país uma vez que um simples depoimento poderia tornar-se motivo de temor.¹⁶⁹ A figura feminina sem dúvida desperta simpatia do público, pois ela pode ser associada à figura da mãe e da fragilidade física, ampliando a distância entre agressor e agredida. Tal afirmação pode ser percebida na alusão que a personagem faz sobre a situação vivida por Janete Clair, reforçando a questão da maternidade e do desamparo da mulher. A violência contra uma mulher indefesa e, no caso de Mariana, que sequer estaria envolvida com a resistência ao regime, parece ampliar os

¹⁶⁸ BRAGA, op. cit., p. 135.

¹⁶⁹ Nunca é demais lembrar o caso paradigmático de Vladimir Herzog, reconhecido jornalista da TV Cultura de São Paulo. Em 1975 Herzog apresentou-se de iniciativa própria, após ter sido convidado a prestar depoimento, nas dependências do DOI-CODI de São Paulo, falecendo naquela noite. Segundo as informações oficiais, o jornalista teria se suicidado. A clássica e deprimente fotografia do corpo de Herzog pendurado pelo pescoço e com os joelhos quase encostados no chão atesta uma das maiores farsas produzida pela ditadura brasileira. Somente em outubro de 2012 a sua viúva, Clarice, conseguiu na Justiça um novo laudo médico, agora com a informação de que sua morte foi produto de tratamento violento nas dependências de estabelecimento público.

contornos de dramaticidade dos horrores vivenciados por aqueles que são submetidos à prática de tortura. Após comparecer a fim de dar seu depoimento, a personagem de Susana Vieira mostra-se extremamente tensa e pede para dormir na casa de Regina, conseguindo tranquilizar-se somente após tomar medicação para dormir. No dia seguinte, Mariana descreve a violência da qual foi vítima durante o interrogatório, deixando a amiga Regina atônita com seu testemunho:

MARIANA (*meio consigo mesma*) – Foi horrível... Foi... o pior momento da minha vida.

REGINA – Um depoimento, Mariana, será que você não tá exagerando? Não perdeu o emprego, feito os outros, por pior que tenha sido o...

MARIANA (*corta, torturada*) Depois do depoimento oficial... Eu já tava na rua... Apareceu um carro do DOPS... Me chamaram pra ir até lá, queriam fazer mais perguntas... O detetive... Regina, eu nem sei te dizer se era detetive, não me deram nem a satisfação de explicar direito com quem eu tava falando! (*muito tensa*) Ainda não dá pra voltar pra casa essa noite não... Uma figura nojenta, o cabelo muito curto, escovinha, bigode... Cara de debochado... Perguntou... Coisas que eu não sabia... Informações sobre gente lá da rádio que eu mal conheço... Eu... Tentei reagir, mostrar que tenho consciência dos meus direitos, sou advogada, sem intimação legal eu não podia ser obrigada a... de repente... um tapa. (*passa a mão no próprio rosto*) Estalado. Não deixou marca, eu me olhei no espelho... Um tapa forte... na minha cara, de repente e eu... (*cai numa crise de choro muito forte*)

REGINA (*balbucia, consolando*) calma Mariana, já passou... Calma... Calma...¹⁷⁰

Assim, a personagem Mariana introduz a violência e as arbitrariedades cometidas pelos representantes da repressão em sua forma mais infame, a tortura. A prática da tortura no Brasil antecede o período ditatorial, recebendo, entretanto, um contorno mais sistemático e, inclusive, pretensamente “científico”. Mais do que ser um componente integrante da prática de interrogatório, na prática vira quase que sinônimo do mesmo. Ferramenta válida para obtenção de informação, quebrar a resistência da oposição política, destruir a capacidade de resistência individual e servir de letal ameaça para o conjunto da sociedade. Apesar de não ser objetivo desta dissertação discutir a prática da tortura nos dias atuais, é importante refletir que este ato condenável, que fere os direitos humanos, ainda é bastante recorrente. Cecília Coimbra, do Grupo Tortura Nunca Mais, reflete sobre esta questão, afirmando que:

[...] a tortura – que ao longo de todo o século XX foi cotidianamente utilizada

¹⁷⁰ BRAGA, op. cit., p. 150.

contra os “desclassificados” e “perigosos” sociais – continua sendo hoje prática comum em delegacias policiais, presídios, hospícios e muitos outros estabelecimentos que tratam dos chamados “infratores” e “delinquentes” mirins. Principalmente a partir do Ato institucional nº 5 (AI-5) de dezembro de 1968 a tortura passou a ser também aplicada, sistematicamente, aos opositores políticos da ditadura militar.¹⁷¹

A personagem Mariana apresenta não apenas a expressão da violência física, mas também o dos aspectos psicológicos que estão relacionados com o abuso de autoridade e o terror imposto durante o período ditatorial. Mariana já sentia medo antes de ser intimada para dar depoimento, baseando-se em conhecimentos prévios do que poderia ocorrer durante estes testemunhos. Assim, além da violência física há uma estratégia de produção de medo que se concretiza ao disseminar as notícias da aplicação desta violência, o que, em boa medida, paralisa a sociedade, rompe com as relações de solidariedade, isola e domina os indivíduos.¹⁷²

Contudo, é a personagem de Cláudia Abreu que irá revelar toda a brutalidade referente à tortura: presa pela polícia, Heloísa sofre as mais diversas agressões até ser solta pela intervenção de seu pai, importante empresário e colaborador do regime militar. Heloísa é sequestrada quando está indo para uma festa. Ela passa a ser procurada desde o momento em que a polícia encontra um casaco que emprestara a uma amiga que participava da luta armada. O desaparecimento de Heloísa provoca angústia na família; Fábio, o pai, entra em contato com um conhecido na polícia que por fim localiza a moça e desculpa-se pelo equívoco cometido pelas autoridades, mas argumenta que o mesmo é compreensível diante da necessidade de combater a “subversão”. Fábio busca uma abatida e apática Heloísa na delegacia e a leva para casa, onde, depois de um banho, a manda chamar para conversarem. A cena que se segue é, sem dúvida, uma das mais emblemáticas da minissérie; nela Heloísa mostra ao pai as marcas da violência e reconhece sua participação na luta armada.

¹⁷¹ COIMBRA, Maria Cecília Bouças. Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. *Psicologia em Estudo*. Maringá, v. 6, n. 2, p.11-19, jul/dez 2001, p.13. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n2/v6n2a03.pdf>. Acesso em: 27 jan. 2011.

¹⁷² Caroline Bauer cita algumas destas táticas, utilizadas pelas diferentes ditaduras que atuaram na América do Sul, e nos ajuda a refletir sobre o tema. Esses regimes caracterizaram-se em sua forma repressiva pela imposição do medo e do terror, que acabaram por configurar uma “cultura do medo”, originária das práticas repressivas e da lógica da suspeição. No exercício da coerção física e psicológica, utilizaram-se, de forma institucional e racionalizada, de práticas como o sequestro, como forma de detenção; a tortura física e psicológica, como disseminadoras do medo; e a morte e a desaparecimento, como políticas de extermínio. Além disso, a atuação do aparato repressivo de tais regimes não ficou circunscrita às fronteiras políticas de cada país, evidenciando a colaboração e cooperação desses aparatos no combate ao “inimigo interno”, estipulado pela “fronteira ideológica”. BAUER, Caroline Silveira. O departamento de ordem política e social do Rio Grande do Sul (DOPS/RS): terrorismo de estado e ação de polícia política durante a ditadura civil-militar brasileira. *Revista Ágora*, Vitória, n. 5, 2007, p.3.

Impactado diante de tal descoberta, Fábio procura convencer a filha de que ela estude por um tempo no exterior, pretendendo, assim, protegê-la das tensões existentes no país. Heloísa rejeita e ironiza a proposta do pai.¹⁷³ Este, preocupado com as ações da filha, considera que as mesmas são produto da sua ingenuidade e das más influências de amigos e professores. Quando Fábio explica que o comandante, demonstrando certo afeto e carinho pela sua filha, aconselhou-a a enviá-la par o exterior, Heloísa reage com rispidez e, neste momento, decide expor as cicatrizes em seu corpo, chocando o pai:

HELOISA: – Isso aqui foi carinho? (*mostra mais*) Foi pra me proteger?

Reação de Fábio, lívido

FÁBIO: (*olhando as marcas*) – O que é isso?

HELOISA: – Tem certeza que você quer mesmo que eu conte com detalhes? (*mostra mais marcas*) essa aqui nem deve impressionar tanto assim, queimadura de cigarro.

FÁBIO (*grita indignado, fora de si*): – Você vai voltar lá comigo agora!

HELOÍSA: – Pra quê?

FÁBIO: – Então vou deixar por isso mesmo? Eu já tinha ouvido comentários que alguns irresponsáveis têm sido capazes de cometer certos excessos, mas...¹⁷⁴

A intensidade dos diálogos amplia a tensão deste momento de revelações, sendo talvez o maior trunfo da cena, em relação ao impacto junto ao espectador, a sugestão da tortura sem de fato mostrar as marcas citadas. A apresentação das cicatrizes e a expressão de choque do pai são suficientes para que a cena cause o efeito desejado, inclusive aumentando consideravelmente a dramaticidade, uma vez que a não visualização direta do telespectador possibilita que o mesmo preencha a imagem com suas próprias percepções. Fábio, defensor do regime, e que representa a parcela da sociedade civil associada dos setores militares que promoveram o golpe e a ditadura, ainda afirma que já ouvira falar de alguns indivíduos que cometeram tais atos desumanos.

O discurso de Fábio pode ser interpretado de diversas formas, o que faremos, neste momento, a partir de alguns caminhos analíticos. Representante de uma elite conivente e

¹⁷³ A cena é iniciada com a proposta do comandante para que Heloísa viaje, o que provoca uma séria discussão entre pai e filha: “FÁBIO (*lento*) Eu concordo com ele, a melhor solução seria uma viagem sim, você não tem uma amiguinha na Suíça, a filha do Arnaldo? Fazendo um curso de línguas? HELOÍSA (*cínica*) I am, you are, he she it is tired. We are, you are, they are (*agressiva*) FED UP! FÁBIO: (*grita*) Será possível que nem depois e passar dois dias numa prisão você vai perder essa arrogância, esse... HELOÍSA: (*corta, fria*) Pensei que você tinha esquecido que eu passei dois dias numa prisão. FÁBIO: (*emocionado*) Me desculpa, é que essa situação toda me deixa...você pode imaginar o que eu tô sentindo. A ideia da viagem é boa, Heloísa, porque quem é capaz de emprestar roupa a uma infeliz que se envolve em sequestro de embaixador não tá livre de amanhã se deixar envolver por (*corta-se, meigo*) Você parece madura, mas no fundo é uma criança... influenciável...”. BRAGA, op. cit., p. 496.

¹⁷⁴ Idem, p. 497.

apoiadora do regime, Fábio teria o papel de reproduzir o discurso da época, o qual minimizava os casos de tortura como algo eventual, e perpetrada por certos indivíduos afetados por algum tipo de distúrbio ou anomalia mental, gerador de práticas sádicas. Esta concepção subestima a utilização da tortura como prática integrante do processo de interrogatório, elemento punitivo e forma de alquebrar a oposição, através da dor, do medo e da humilhação. A fala de Fábio poderia, assim, exemplificar o pensamento vigente de determinadas pessoas que diminuían a importância do uso desse instrumento para a manutenção do regime, ou seja, como política de Estado. Contudo, tal fala poderia simplesmente evidenciar a visão dos próprios envolvidos na produção, como o diretor e roteirista, ou a própria empresa, pois em nenhum momento há um maior debate sobre o tema da tortura ou sua problematização. Destarte, apesar de demonstrar a existência da tortura, a falta de continuidade de debate sobre este tema permite inferir que a mesma foi responsabilidade de poucos indivíduos e que instâncias superiores poderiam inclusive desconhecer tais arbitrariedades. De fato, ao longo da discussão entre pai e filha, em nenhum momento a torturada Heloísa reflete sobre esta questão; ao contrário, atribui seu sofrimento a ações de “sádicos” que se comprazem em humilhar os seres humanos. Para uma melhor compreensão desta discussão é interessante seguir o diálogo empreendido entre os personagens de Heloísa e Fábio:

HELOÍSA: – (*com raiva*) Sádicos!

FÁBIO: – Eles não têm o direito!

HELOÍSA: – Têm prazer!

FÁBIO: – Vamos prá lá, agora!

HELOÍSA: – Não é só a luta!

FÁBIO: – Então eu vou deixar por isso mesmo?

HELOÍSA: – é o prazer da humilhação do ser humano!

FÁBIO: – Seja lá em nome do que for!

HELOÍSA: – A violentação da fraqueza porque

FÁBIO: (*sem ouvir, fora de si, por cima dela*) – não têm o direito de torturar jovens inocentes pra...

HELOÍSA: (*corta, gritando*) – Inocentes?

FÁBIO: – Heloísa, agressividade tem limite, você não vai inventar que...

HELOÍSA: – Você também acreditou?

FÁBIO: (*grita*) – Se eu descobrir que você se meteu...

HELOÍSA (*gritando*) – Eu to na luta armada há mais de um ano!¹⁷⁵

O diálogo entre os personagens de Cláudia Abreu e José Wilker é bastante rico para a investigação proposta neste estudo, revelando uma série de elementos passíveis de discussão. Por exemplo, em sua fala, Fábio parece justificar a utilização da tortura contra os subversivos, sendo

¹⁷⁵ BRAGA, op. cit., p. 497.

condenável, no entanto, a sua aplicação contra jovens em tese inocentes. Esta cena introduz, também, a questão da participação feminina na luta armada, tópico relevante e que é explorado na minissérie, uma vez que duas das mais ativas combatentes na oposição ao regime são personagens femininas: a própria Heloísa, e Sandra, vivida por Deborah Evelyn. De fato, ao refletir-se sobre a participação feminina na militância e a repressão sobre as mulheres, particularmente a partir da tortura, deve-se observar sua singularidade, pois o uso da violência contra a mulher possui significados diferenciados em relação àquela voltada contra os homens. A mulher militante sofria o preconceito, não apenas por sua opção política, mas também pela ruptura de paradigmas sociais que impunham ao feminino um determinado espaço e um determinado comportamento, confinando as mulheres ao espaço do lar. Ana Colling analisa esta questão, demonstrando que a tortura sobre o corpo da mulher abrange, também, aspectos de sujeição do indivíduo e de punição para a transgressão das expectativas sociais relativas ao feminino. Ao explicitar o tema da tortura aplicada às mulheres durante o período militar, a autora afirma que:

Docilizar o corpo da mulher para sujeitá-lo, fragilizá-lo, para que ela entendesse sua posição de inferioridade absoluta ao poder instituído, são os objetivos centrais da tortura. Era preciso que se entendesse que a militante política era uma mulher desviante, porque poder e política rimam com masculinidade, com virilidade e não com feminilidade. O homem cometia um pecado ao se insurgir contra o regime militar, mas a mulher cometia dois: o de lutar juntamente com os homens e o de ousar sair do espaço privado, a ela destinado historicamente, adentrado no espaço público, político e masculino.¹⁷⁶

Cynthia Sarti, por sua vez, vai ao encontro desta concepção, salientando os desafios diferenciados aos quais as mulheres estavam submetidas, e que deveriam enfrentar em sua participação na luta armada. Segundo ela:

A presença das mulheres na luta armada, no Brasil dos anos 1960 e 1970 implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio para as mulheres. Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, “comportando-se como homens”, pegando em armas e tendo êxito nesse comportamento [...].¹⁷⁷

¹⁷⁶ COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record/ Rosa dos Tempos, 1997. p. 80.

¹⁷⁷ SARTI, Cynthia Andersen. *O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória*. Florianópolis, Estudos Feministas, n. 12, (2) maio/agosto de 2004. p. 37.

A presença da mulher na luta armada revela deste modo uma série de preconceitos sociais, os quais são ressaltados na continuidade da discussão entre Heloísa e Fábio, o qual não se conforma que a filha esteja envolvida na oposição à ditadura. O pai não acredita que Heloísa pode por si só optar pela luta armada ou sequer ter um posicionamento político. Segundo a sua concepção, as mulheres estão excluídas do cenário público e só poderiam ter interesse no mesmo ludibriadas por algum homem, como um professor ou um namorado. Fábio defende que a causa em luta não dizia respeito à Heloísa, uma moça cuja família tem status e dinheiro, e que não tem motivos para lutar contra o modelo hegemônico. Esta cena é bastante pertinente, pois permite resgatar um outro ponto significativo: o da amplitude da discriminação e exploração que sofre a população em geral, e que é anterior ao regime militar, transcendendo-o. De fato, o preconceito e o abuso contra um segmento majoritário da sociedade, resultado de projetos políticos e econômicos que condenam à desigualdade é salientado por Heloísa quando acusa o pai de discriminar seus empregados:

FABIO: (*pasmo*) Você... só pode estar... envolvida por algum elemento sem escrúpulos, algum... (*tom, consigo mesmo*) Professores, doutrinado por professores! (*tom*) Você tem consciência do que tá dizendo? Você só pode estar confundindo uma rebeldia até compreensível no jovem a... a uma situação política que você não tem idade pra compreender, você pode acabar morrendo por uma causa que não é a sua!

HELOÍSA: – Não é minha? (*prepara-se para sair, emocionada*) Você acha que eu só sou capaz de raciocinar pela cabeça de namorado? Professor? Você nunca parou pra pensar como foi que eu me senti, desde garota vendo... (*muita emoção, raiva*) os seus colonos nas fazendas... os operários das suas fábricas, todo o desprezo que você tem por ... (*mais firme, com raiva, mais rápida*) gente que vocês esmagam por ganância, pra fazer o que com tanto dinheiro é uma doença que eu ainda não compreendi e talvez não seja capaz de compreender nunca!¹⁷⁸

O texto acima descrito é importante, pois revela, na trama, a complexidade da teia social, ampliando o número de responsáveis pela situação de injustiça e exploração.

Heloísa é uma personagem que construiu sua militância pouco a pouco, realizando descobertas, aprendendo com os que estavam mais informados sobre a situação política, até ela mesma constituir sua própria opinião sobre o que acontecia. Porém há um preço a ser pago, especialmente para as mulheres que trilham este caminho: Heloísa é obrigada a afastar-se de sua

¹⁷⁸ BRAGA, op. cit., p. 498.

filha, a qual é gerada enquanto está na clandestinidade, deixando que uma antiga babá cuide dela. Na cena em que revela a Maria Lúcia que tem uma filha, Heloísa emociona-se ao abraçar a filha, evidenciando o sacrifício de se manter longe da menina.

Esta cena serve de síntese para refletir sobre um dos maiores conflitos enfrentados por essa geração: a opção por ter filhos e a exposição destes a situações muito perigosas. Esse problema deixou marcas profundas nos cenários latino-americanos de pós-ditaduras, pois não se trata apenas de crianças roubadas, sequestradas ou torturadas, mas também abrange a situação de crianças que tiveram que lidar com um cotidiano totalmente fora do que poderia ser considerado rotineiro. Mudanças de endereço, de escola, clima de incerteza e desconfiança, bem como familiarizarem-se com codinomes, códigos e respostas a hipotéticas e eventuais perguntas, fizeram parte da realidade de muitas crianças que, como a filha de Heloísa, cresceram com a ausência temporária ou definitiva dos pais, guardando para si muitas coisas de difícil compreensão para a sua idade.

Heloísa é, sem dúvida, a escolhida para representar o verdadeiro heroísmo, tornando-se a real protagonista da minissérie. A trama acompanha a sua transformação de menina oriunda da burguesia, alegre e cheia de vida, para a de uma mulher madura, porém endurecida pela vida e pelos fatos inegáveis da realidade de opressão que assolava o país durante o período em estudo. A construção da história de Heloísa, que apesar de sua vida cheia de privilégios não consegue ficar indiferente ao sofrimento alheio, se contrapõe, simultaneamente, aos personagens tidos como os vilões da trama, violentos e arbitrários. Heloísa preocupa-se com o ser humano, o que é ressaltado, na trama, quando ocorre o sequestro do embaixador suíço, ato salientado como condenável nos discursos de oposição. Mesmo diante de fatos tão graves, Heloísa, à medida que a trama se desenvolve, se vale de um vocabulário mais próximo da população oprimida, dirige-se aos demais de forma muitas vezes debochada e irônica e, em alguns momentos, é possível vislumbrar a moça brincalhona e leve do início da trama, como, por exemplo, quando passa a chamar o embaixador suíço de “imperador”, como uma brincadeira, numa alusão à denominação ouvida de populares que supostamente não teriam entendido direito o que é um embaixador nos noticiários que versavam sobre o sequestro. Na trama, o refém, dado o tratamento respeitoso que recebe, afeiçoa-se aos seus sequestradores, mostrando certa simpatia com a causa dos mesmos. Após lerem as reivindicações atendidas pelos donos do poder, o grupo liberta o embaixador e, ao se despedir, Heloísa lhe dá um presente, surpreendendo o suíço. A cena é bastante interessante,

pois humaniza os participantes da luta armada, muitas vezes apresentados pela mídia como bandidos e terroristas. Além disso, o diálogo mostra-se válido para discutir outras questões referentes à realidade brasileira:

HELOÍSA: – Eu também trouxe um presentinho.

Rolf [o embaixador] desembrulha, é uma coroa de rei de lata, de carnaval. Fica emocionado. Heloísa coloca a coroa na cabeça dele, Rolf se olha no espelho. (...)

HELOISA: (*emocionada, se possível, a partir de algum ponto, lágrimas nos olhos*) Muita coisa aqui não dá pro senhor entender não, por mais que o senhor seja inteligente, informado... Um comentário seu outro dia... O operário que toma cerveja sem poder aquisitivo... Um cara desses se fizer as contas, na ponta do lápis, de quanto ele vai economizar se não tomar cerveja o resto da vida... sabe em quantos séculos ele ia ser capaz de...digamos... ser proprietário duma casinha modesta? O perfume da Dorilei, fazendo conta ela também ia se mancar que não tem grana pra comprar não. Então é isso aí bicho, o sonho. (...)

*Heloísa dá um beijinho no rosto de Rolf.*¹⁷⁹

Assim, mesmo durante um ato considerado violento, como um sequestro, ficam patentes as boas intenções da personagem e a clareza de seus ideais. A simpatia gerada por sua boa índole fica evidente na cena da sua morte, provavelmente a cena mais impactante da minissérie. Após várias tentativas frustradas de fuga, através da Companhia de seu pai, que descobre suas intenções e impede a consecução deste plano, Heloísa e seus companheiros seguem de carro para alcançar o transporte que os levaria para fora do país. Entretanto, parados em uma barreira, um agente reconhece Heloísa, que, sem saber deste fato, desce do carro para conversar e facilitar a passagem. O soldado da barreira, avisado pelo agente que reconheceu a moça, fica tenso e acaba atirando e matando Heloísa. A cena possui forte dramaticidade pelo fato de Heloísa colocar a mão na bolsa para pegar seus documentos falsos, mas dando a impressão, ao soldado, de que estaria sacando uma arma, o que motiva seu disparo. A descrição da cena ressalta o equívoco e a inutilidade daquela morte, provocada exatamente pelo ambiente de tensão e medo vigente no período. Gilberto Braga esmiúça cada detalhe da cena, enfatizando a reação das personagens:

Heloísa já saltou com a bolsa, muita tensão, ela vai para o soldado muito tenso, sorri encantadora abrindo a bolsa, ainda não viu Camargo [o agente que a reconheceu]. Detalhe da mão de Heloísa abrindo a bolsa. O soldado deve ter a impressão de que ela vai sacar uma arma

CAMARGO: – Cuidado que ela atira!

¹⁷⁹ BRAGA, op. cit., p. 552-553.

Heloísa vê Camargo, reconhece, muda a expressão, muito tensa, a mão já quase saindo da bolsa, soldado dispara a metralha com medo de ser baleado, Heloísa cai, sangue brotando, mão deslizando para fora da bolsa (...) Corta para plano de Heloísa estendida no chão, câmera percorre seu corpo lentamente até enquadrar, em primeiro plano, em sua mão, uma carteira de identidade (e não uma arma). Close da falsa carteira de identidade. Reação de Camargo, humano, compreende que se enganou. Corta para a metralhadora abaixada na mão do soldado, que é muito jovem e está em estado de choque.¹⁸⁰

A descrição da cena chama a atenção para os detalhes que salientam o desperdício de uma vida por causa do engano e do medo. Concomitantemente ao sentimento de empatia provocado no público pela coragem da jovem e pela violência desnecessária cometida contra ela, o autor parece procurar complexificar a situação vivenciada no período, ao mesmo tempo em que atenua, em certa medida, as arbitrariedades perpetradas. Gilberto Braga sublinha o termo “humano” para a reação do agente (personagem de Francisco Milani), a fim de salientar que, embora sendo um dos mais destacados vilões da trama, este também pode ter um momento de arrependimento ou consternação diante de seu erro. De igual modo, o autor parece desejar demonstrar a existência de uma diversidade no próprio interior das Forças Armadas, apresentando o jovem atirador como um rapaz novo, assustado, e que a partir deste ponto de vista seria tão passível de compaixão quanto àqueles perseguidos pela Ditadura Civil-Militar.

Não é possível desvelar as reais intencionalidades do autor ou qualquer forma de intervenção que o texto possa ter sofrido nas várias instâncias internas da emissora, mas, sem dúvida, parece haver uma proposta de relativizar a responsabilidade daquele indivíduo sobre seus atos, sem realmente criticar o Estado que impôs uma realidade de temor constante ou que manteve uma concepção hierárquica, baseada em uma cadeia de comando que desvalorizaria qualquer tipo de questionamento interno. Deste modo, a cena, apesar de carregada de emoção, não está imbuída de uma forte crítica ao ato em si, quase desculpável como um equívoco justificável. Em cena subsequente, o próprio pai de Heloísa lança sobre ela a responsabilidade pela sua morte, afirmando que teria sido um suicídio, uma vez que a moça conhecia os riscos que estava correndo.

A “visão Global” sobre o feminino na minissérie Anos Rebeldes parece, assim, procurar contemplar várias possibilidades, apresentando personagens diversas: a dona de casa e socialite Natália, frágil e dependente do marido até ver-se traída e apaixonar-se por um professor, as

¹⁸⁰ BRAGA, op. cit., p. 606.

mulheres que se reúnem na praia e que discutem fofocas da época e defender o regime contra os comunistas, a romântica e egoísta Maria Lúcia e a alegre e idealista Heloísa. As mulheres são não apenas mostradas em sua complexidade, mas também são as personagens cuja transformação ao longo da série parece mais evidente. Temas relevantes para o universo feminino, como a questão do empoderamento sobre a própria sexualidade, o questionamento de papéis e valores são abordados, e sem dúvida as mulheres roubam a cena no sentido de que, socialmente percebidas como as detentoras do emocional, elas possuem maiores possibilidades de cativar o público e criar os contrastes entre o “bem e o mal”, questão básica para uma trama de teledramaturgia.

3.2. DOS “ANOS INOCENTES” AOS “ANOS REBELDES”: OS HERÓIS E VILÕES DA MINISSÉRIE

O sucesso de um produto televisivo depende, em grande medida, da construção das personagens, sua caracterização e a história que as envolve. As personagens, sejam elas protagonistas ou meras figurantes, devem provocar sentimentos de identificação ou de aversão, propiciando que o público se interesse pela narrativa. Deste modo, é comum na teledramaturgia melodramática, a classificação das personagens entre heróis e vilões, definindo o perfil de cada uma a fim de facilitar o processo de empatia da audiência. As ações, objetivos, relações e os diálogos de cada personagem serão os elementos que definirão a qual grupo esta pertence.

A importância de delimitar quais são as personagens que se adequam ao conceito de heroísmo e quais estão relacionadas a atos maléficis, e são, portanto, vilões, está certamente relacionada com o posicionamento dos envolvidos na construção da trama frente aos fatos narrados, assim como a mensagem que se deseja passar com o desenrolar da história. Assim, a especificação das personagens pode referir uma suposta “opinião” dos envolvidos na produção sobre os tópicos nela retratados.

Todavia, atualmente talvez não seja possível apresentar um modelo de herói ou de vilão tão bem desenhado como em um período anterior, pois as personagens mostram-se mais complexas, contendo em si aspectos controversos, os quais permitem que o telespectador se aproxime de seus dramas e vitórias. Em seu artigo intitulado “*Vilões, Heróis e Lugares na*

Telenovela Brasileira Contemporânea: A Favorita e Insensato Coração”, Fischer e Nascimento refletem sobre esta questão, afirmando que:

Vilões e heróis, em tal contexto, perdem algo da univocidade e rigidez de suas características originais. Seus traços e contornos, esmaecidos e flexibilizados, conferem ao desenho final uma mobilidade que os torna cambiantes. Nesse movimento, renovados, velhos tipos cedem espaço a personagens inusitadas. Multifacetadas e complexas, essas personagens articulam-se em figurações que agitam e remexem estabilidades e certezas que compõem o universo estratificado das relações sociais – pano de fundo de grande parte das narrativas ficcionais da TV – com seus papéis, posturas e lugares pré-definidos¹⁸¹

A análise da minissérie “Anos Rebeldes” permite avaliar que, apesar de haver uma clara definição relativa a quais personagens poderão ser consideradas mocinhos ou vilões ao longo da trama, estas também são passíveis de cometer erros e ter suas ações julgadas e criticadas. A trama contém uma série de personagens, cujas histórias possuem maior ou menor destaque ao longo do desenvolvimento da narrativa, e entre aquelas que serão consideradas pertencentes ao “lado bom”, poucas demonstram uma considerável transformação durante as cenas das quais participam. Indubitavelmente, há algumas exceções, cujos reflexos e significados serão avaliados no momento adequado.

Segundo a perspectiva adotada nesta dissertação, é possível identificar a personagem Heloísa como uma das principais heroínas da trama, conforme foi debatido no subcapítulo anterior. Entretanto, este papel não cabe somente a ela, e outras personagens também podem ser classificadas como heróis, concebendo este termo como o mais aplicável àquele que carrega uma série de virtudes valorizadas em determinado contexto social, como, por exemplo, a honra e a coragem, entre outros. Os atos dos heróis só são considerados como tais porque são passíveis de reconhecimento externo: um indivíduo só se torna herói se suas ações extrapolam barreiras determinadas e graus de dificuldade que provocam a admiração alheia. O heroísmo é o produto de uma coletividade que define e julga quais virtudes separam uma personagem da esfera do “comum”. Matos reflete sobre este ponto, apresentando o caráter de imaginário que permeia o heroísmo, bem como a participação de ferramentas midiáticas para a propagação desta perspectiva, afirmando que:

¹⁸¹ FISCHER, Sandra; NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. *Vilões, Heróis e Lugares na Telenovela Brasileira Contemporânea: A Favorita e Insensato Coração*. *Revista Comunicación*, n.10, v.1, 2012, p.745.

Herói ou instituições heróicas são fonte de *identificação imaginária* ou, em outras palavras, de *identidade* coletiva. O heroísmo convertido em *espetáculo* pela *mídia*, porém, tende a dissolver a memória, a recordação heurística e ativa, a reminiscência identificadora de um *nós social*. Isto porque a *mídia* transforma a morte - horizonte do heroísmo - em *espetáculo*, isto é, em *entretenimento* [...].¹⁸²

O herói é constituído a partir da aprovação dos demais em relação a suas ações na narrativa, as quais são cantadas em poemas épicos, ou simplesmente propaladas a partir da oralidade, passando através de gerações os seus feitos e suas ideias. O herói é aquele que inspira e obtém seguidores, mesmo que os outros não consigam igualá-lo no desempenho das ações heroicas. O herói combate, concreta ou abstratamente, por um ideal específico, o qual está permeado por um senso de justiça e altruísmo: o herói prescinde do “eu” para lutar por algo que beneficie a todos. O herói é aquele que está pronto para o sacrifício em nome de uma ideologia ou de um determinado grupo, sendo que suas ações e pensamentos ultrapassam sua existência concreta.

A primeira personagem a ser analisada, e que poderia ser classificada na categoria de “herói”, porém talvez com algumas ressalvas, seria João Alfredo, interpretado por Cássio Gabus Mendes. No início da trama, João é um estudante do colégio Pedro II, que se destaca por seu espírito de liderança e seu entusiasmo nas aulas de história do Professor Avelar, vivido por Kadu Moliterno. João, já nos capítulos iniciais revela sua preocupação com os problemas sociais do país, e na aula de Avelar é um dos primeiros a se pronunciar e discutir questões que influenciaram a realidade brasileira. A cena é bastante interessante para evidenciar o caráter de João logo nos primeiros diálogos, sendo, por isso, pertinente reproduzi-la:

AVELAR – Por que as colônias de povoamento que se estabeleceram na América do Norte aqui não conseguiram se estabelecer da mesma forma?

João levanta o dedo

JOÃO – Por que Portugal e a Espanha só queriam explorar os nossos recursos naturais, pra desenvolver o comércio na Europa. Na América do Norte, os colonos foram mesmo pra viver lá, se estabelecer... (...)

AVELAR – Como vocês estão vendo, a exploração econômica da América Latina pelo estrangeiro vem de longe.¹⁸³

João procura organizar palestras na escola e se preocupa com a situação do colega Waldir,

¹⁸² MATOS, Olga Chain Féres. Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional. *Tempo Social*, São Paulo, USP, 6 (1-2), 1994. p. 87

¹⁸³ BRAGA, op. cit., p. 92-93.

cujo pai, zelador do edifício onde mora, está para ser demitido, o que impediria que o rapaz conseguisse se formar. Assim, os interesses de João encontram-se sempre fora de seu “eu”, e desde as primeiras cenas poucas são as falas de João que se referem a si mesmo. Em diversos momentos, João parece ser um personagem plano, não sendo possível identificar mudanças em seu discurso ou ações. Ele é o porta-voz de uma determinada visão da juventude da época: idealista e sedenta por participar das transformações. O único espaço de individualidade do personagem é seu relacionamento com Maria Lúcia, o qual condiz ao tradicional ditado que afirma que “os opostos se atraem”. De fato, a personagem de Malu Mader tem por função essencial realizar um contraponto à visão de João Alfredo, sem que tal antagonismo chegue a se configurar em inimizade. Maria Lúcia simplesmente ofereceria outra forma de interpretação da realidade e de coexistência nela, a qual grande parte da população brasileira da época aderiu. Muitos dos diálogos entre João e Maria Lúcia buscam colocar em exposição a figura heroica que, em grande medida, João comporta: enquanto a moça possui sonhos que se restringem a questões pessoais, João argumenta sobre a necessidade de problemas sociais complexos como a fome e a injustiça. Durante uma calorosa discussão, Maria Lúcia acusa João de procurar influenciar seu pai e expô-lo a situações perigosas, lembrando todas as dificuldades que este enfrentou ao longo da vida por ter participado do Partido Comunista e defender a causa do povo. Este é um ponto interessante, uma vez que demonstra que a constituição do herói ocorre a partir dos estímulos externos: é a partir da banalidade dos argumentos de Maria Lúcia, cuja preocupação central se limita a possuir um quarto, que o discurso de João passa a ter realce. Assim, a briga entre o casal é desencadeada por uma situação de estresse, na qual um representante do DOPS invade o apartamento de Maria Lúcia em busca de provas de “subversão”, sendo que o mimeógrafo no qual era impresso o jornal clandestino lá se encontrava a pedido de João, e que Damasceno (pai de Maria Lúcia) havia concordado em guardá-lo, colocando toda a família em risco. Assim, o diálogo que se desenrola a partir desta situação de tensão, reflete não apenas a revolta de Maria Lúcia, mas a oposição entre o pensamento dos dois personagens, e é importante apresentá-lo para caracterizar João e a figura heroica que o mesmo representa:

JOÃO: – Dá pra explicar por que você ainda tá falando com essa raiva de mim?

MARIA LÚCIA: – Por que foram pessoas feito você que estragaram a vida dele!

JOÃO: – A vida do seu pai é um exemplo, quem dera a esse país que...

MARIA LÚCIA: – Uma figura patética, eu tenho vontade de chorar quando o

vejo de guarda-chuva, no ponto do ônibus, até o Edgar na idade dele já tem carro, enquanto o meu pai...

JOÃO: – Que importância pode ter um carro, pomba?

MARIA LÚCIA: – Ideal não enche barriga de ninguém!¹⁸⁴

O contraponto entre Maria Lúcia e João se estabelece exatamente nos valores expostos por cada um, e no fato em que o próprio pai de Maria Lúcia é reconhecido, pelo próprio João, como um exemplo a ser seguido, e, portanto, também guardando em si elementos de heroísmo. Enquanto a jovem concentra-se nos bens materiais que seu pai deixou de conquistar por sua escolha em voltar suas energias para lutar pelos oprimidos sociais, João exalta as qualidades de Damasceno e desqualifica os argumentos de Maria Lúcia. A discussão entre o casal prossegue e outras questões vão sendo levantadas:

MARIA LÚCIA: (muita raiva) – por sua causa eu perdi o meu quarto, o maior sonho que eu sempre tive nessa vida!

JOÃO: – Qual a importância duma porcaria dum quarto com cortina bonitinha?

MARIA LÚCIA: – Por causa daquele mimeógrafo maldito todo mundo aqui podia ter sido preso! (...) Nessa esperança infantil de que vocês têm que salvar o mundo estragam a vida de quem tá perto!

JOÃO: – Você só pensa no imediato, em coisas pequenas!

MARIA LÚCIA: – Querem que meu pai envelheça com tranquilidade é coisa pequena?

JOÃO: – Diante dos nordestinos deixando as terras deles pra não morrer de fome é pequeno sim!

MARIA LÚCIA: – Vocês não vão conseguir modificar o mundo!

JOÃO: – Mesmo aqui, um monte de gente no meio da rua porque não tem onde morar!¹⁸⁵

Um dos elementos possíveis de destacar no diálogo é seu descompasso, pois parece que os personagens não estão sequer conversando entre si e na verdade estão tratando de assuntos diferentes. Este recurso dramático permite traduzir a emoção envolvida no debate, na qual os personagens estão mais entretidos em se posicionarem do que em ouvir o outro. João expõe sua característica de herói ao levantar questões sociais, como a miséria de grande parte da população brasileira e demonstra claramente a existência da diferença no grau de importância de um problema coletivo e um problema pessoal. O herói só consegue pensar na justiça que é parte integrante do existir: não há sentido em uma vida sem o sacrifício pessoal em prol de uma causa maior. Assim, não haveria problema no fato de Damasceno passar certo desconforto, uma vez

¹⁸⁴ BRAGA, op. cit., p.231.

¹⁸⁵ Idem, p.231.

que há pessoas cujo sofrimento é muito mais acentuado. Frente a tais questões, o desejo de Maria Lúcia em ter um quarto próprio mostra-se tão pequeno quanto o aposento em si mesmo. O herói não pensa apenas em algo imediato, mas sim em termos mais amplos, em uma perspectiva duradoura. Além disso, o herói apenas vislumbra seu objetivo e o trajeto para o mesmo não deve contemplar desvios, pecando, aos olhos dos demais, muitas vezes pelo que seria classificado como “ingenuidade”. Este é um ponto que merece reflexão pois, apesar de João ser um dos principais personagens da história, o desenrolar da narrativa esboça uma crítica à sua opção por aderir à luta armada. Desta forma, há a presença do discurso que contestaria a utilização de violência e que a escolha por esse caminho estaria fadada ao fracasso. A continuidade da discussão entre Maria Lúcia e João Alfredo revela esta questão, e é fundamental salientar tal passagem:

JOÃO: – Mesquinha!

MARIA LÚCIA: – Estragam a vida de todo mundo!

JOÃO: – Covarde!

MARIA LÚCIA: – Nunca que eu vou levar uma vida igual a da minha mãe!

JOÃO: – Num momento como esse é até falta de caráter a pessoa não tomar uma posição!

MARIA LÚCIA: – o medo que a minha mãe sentiu a vida inteira!

JOÃO: – É pra ninguém nunca mais ter esse tipo de medo que a gente luta! (...) Será que você não entende que você é muito melhor do que essa mediocridade que você tá defendendo ?

MARIA LÚCIA: – Vocês estão querendo enfrentar canhão com atiradeira, vocês são muito ingênuos!¹⁸⁶

Assim, ao longo dos capítulos, a narrativa irá apresentar as personagens que aderem à luta armada como condutoras de virtudes heroicas, mas que optaram por um caminho romântico e de êxito impossível. Deste modo, os discursos presentes na trama acabam por infantilizar a proposta da luta armada, não apenas demonstrando a ingenuidade e o despreparo daqueles que dela participaram, mas também reforçando a percepção de que a adoção de métodos violentos acaba por inclusive descaracterizar a causa pela qual se luta. No diálogo estabelecido entre João e seu amigo Edgar, que também se encontra na esfera dos “mocinhos” e cuja postura de moderação e respeito constitui uma máscara de confiabilidade para a personagem, fica clara a questão da crítica à utilização de violência para combater o regime:

¹⁸⁶ BRAGA, op. cit., p. 231-232.

EDGAR: – Essa luta é um absurdo, eu já conheço o vencedor!

JOÃO: – Como é que você pode dizer que...

EDGAR: – E mesmo que tivesse alguma chance! Seria justiça com as próprias mãos, não foi essa a formação que eu tive, que você teve, a gente tem que ser a favor das leis, da justiça oficial!

JOÃO: – Você tá argumentando como se...

EDGAR: – Violência só gera violência! Existem caminhos pacíficos, racionais, mesmo que sejam longos! Claro que eu quero Congresso, quero eleições, direitos individuais, mas...¹⁸⁷

A credibilidade que o personagem de Edgar vai construindo ao longo da narrativa permite que suas palavras ganhem peso e solidez, contrastando com João que na interpretação de Cássio Gabus Mendes em muitos momentos parece ser um indivíduo histórico, que apresenta suas ideias através de gritos, evidenciando uma tendência ao destempero que prejudica a disseminação de suas concepções. De igual modo, em determinados momentos críticos, como na discussão em análise, João limita-se em arrolar xingamentos ao seu opositor, o que desmerece em grande medida os argumentos que este apresenta. No desenrolar do debate, Edgar realiza uma crítica virulenta à luta armada, realizando uma inversão de valores que está frequentemente presente no senso comum: ao contrário do que muitos argumentam a guerrilha não seria o estopim para o endurecimento do regime, mas ao contrário, seria uma resposta ao fechamento da ditadura. Esta questão é levantada durante a briga entre os amigos, sendo que o diálogo privilegia a fala de Edgar, a qual aborda este olhar sobre tal tópico:

JOÃO: – Você não pode tá falando sério! Você é inteligente Edgar, você sabe o que tá acontecendo nas prisões, com colegas nossos, sabe que... Você tá defendendo argumentos medíocres, hipócritas, porque...

EDGAR: – (ofendidíssimo) Medíocre?

JOÃO: – Não to falando pra te ofender!

EDGAR: – (ofendidíssimo) Hipócrita?

JOÃO: – O que eu quero dizer é que...

EDGAR: – (mais firme ainda do que antes, muita raiva) Olha João, eu podia te dizer que essa opção pela guerrilha só pode retardar a volta da democracia, se eu sei que a guerrilha vai perder é melhor ela não existir pra guerra acabar mais rápido! Podia te dizer que aumenta a repressão! Se eu não posso ter democracia hoje, posso participar de alguma associação profissional, diretório estudantil, eu prefiro ter um pouco a nada! Podia te dizer que sou democrata e não comunista, eu tenho tanto horror à ditadura de direita quanto de esquerda! Mas não vou te dizer nada disso porque a minha impressão é de que você não ouve!¹⁸⁸

¹⁸⁷ BRAGA, op. cit., p. 452.

¹⁸⁸ BRAGA, op. cit., p. 452-453.

Este é um ponto interessante, pois a partir deste diálogo podemos perceber certa preocupação dos envolvidos na produção da minissérie em tornar uma posição contrária à luta armada, não apenas descaracterizando-a e desqualificando-a enquanto possibilidade de ação legítima. Ao contrário, há inclusive uma culpabilização daqueles que optaram pela ação armada para o endurecimento do regime, insinuando que os governantes não teriam tido outra escolha, ou ainda que a aplicação de medidas restritivas e contrárias à liberdade não integraria uma das possibilidades vislumbrada pelos ditadores, sendo apenas uma resposta com intuito de contragolpe à subversão. Por outro lado, há a possibilidade de as personagens centrais terem escapado ao controle de uma interpretação mais homogênea. O crescimento de Heloísa é tão explosivo que nos leva a pensar de forma mais clara sobre esse prisma. Mesmo João, interpretado por Cássio Gabus Mendes, pode ter ultrapassado a linha pré-estabelecida para sua atuação como herói da trama, pois essa personagem chega a fatigar por sua intransigência firmada em altos níveis de decibéis. Há, por fim, a simples possibilidade de o autor apresentar uma maior complexidade no desenvolvimento da trama. Mas, de fato, a impressão que passa é a de que há certa condenação da luta armada, nas frases expressadas por Edgar, que contém uma série de elementos do senso comum e que transmitem uma visão estereotipada e acrítica sobre os pontos tratados. Edgar realiza também uma crítica ao que ele compreende como “comunismo”, associando-o à ditadura de esquerda implantada na União Soviética, como se ambos fossem sinônimos. Esse é outra interpretação muito utilizada, inclusive até hoje, para fazer uma crítica a todo tipo de contestação esquerdista. Associar um pensamento crítico, identificado com a mudança da sociedade a partir de um ponto de vista socialista, comunista, ou de uma “história vista de baixo”, enfim, qualquer coisa que soe esquerdista é associada imediatamente à ditadura de Stalin, ou ao regime cubano. Tal associação é simplificadora da realidade histórica. No caso em questão, a Ditadura Civil-Militar que assolava o país não tinha relação com os crimes perpetrados na primeira metade do século na Europa. Ainda que não sejam justificáveis, aqueles crimes estavam inseridos em uma conjuntura de guerra, e boa parte dela contra o capitalismo mais extremado, o nazismo, ao passo que as Ditaduras de Segurança Nacional eram impressas contra um inimigo imaginário e entre as suas vítimas, muitas não estavam vinculadas a projetos revolucionários ou comunistas.

Edgar coloca-se como democrata em um contexto no qual essa não era uma via plausível, mas ele exalta as leis e a justiça oficial como um caminho a ser potencializado em um momento

no qual tais instâncias não funcionavam dentro da lógica democrática. Essa posição parece ser uma saída mais fácil, principalmente se for considerado que o público ao qual se dirige está situado em um período posterior aos acontecimentos retratados, logo, pode haver simpatia por uma proposta de moderação em detrimento de outra de atos violentos. De fato, é possível referir que a produção envolvida, apesar de situar os heróis da trama na oposição à ditadura, não apenas não realiza uma crítica concreta ao regime como ainda questiona a postura daqueles que se opuseram à ditadura por meio da guerrilha. A ideia transmitida nos discursos parece desqualificar a luta armada como opção, apresentando a proposta da “não violência” como o único caminho cabível. Essa era, por exemplo, a posição do “Partidão”, representado na minissérie por Damasceno, pai de Maria Lúcia. Essa postura estava bem abalada à época, pois boas partes das dissidências partiram para a luta armada, condenando, ao mesmo tempo, a “não violência” como um ato covarde ou equivocado. Carlos Marighela talvez seja o maior exemplo dessa opção dentro do movimento comunista brasileiro, e na minissérie, embora ela não se atenha especificamente nesse exemplo histórico, é possível vislumbrar o debate em algumas cenas e diálogos desse gênero.

A utilização da violência, segundo é possível averiguar nos diálogos entre as personagens, é por si só um fator que condena ao fracasso do grupo, pois esta seria sempre uma escolha equivocada, independentemente do contexto. O diálogo entre Maria Lúcia e João, abaixo, permite avaliar que, apesar de ser finalidade essencial da minissérie a de contar uma versão histórica em que todos os envolvidos, inclusive a Rede Globo de Televisão, passariam a ser associados à oposição à ditadura, há uma série de elementos que, senão justificam, ao menos aliviam a culpa do segmento dos militares. Tal questão é levantada na discussão entre os personagens de Cássio Gabus Mendes e Malu Mader:

MARIA LÚCIA: – Assalto!

JOÃO: – Calma!

MARIA LÚCIA: – De arma na mão!

JOÃO: – Machucaram alguém?

MARIA LÚCIA: – Porque não reagiram!

JOÃO: – Não são bandidos, Lúcia!

MARIA LÚCIA: – Vai discutir isso no Instituto Médico Legal dentro duma daquelas gavetas!

JOÃO: – Você tá nervosa, senta um pouco!

MARIA LÚCIA: – Não tá certo!

JOÃO: – E que outro jeito você vê de lutar contra uma...

MARIA LÚCIA: – Qualquer um João, violência não! Nem o papai nunca

admitiu que...

JOÃO: – Não é bem assim! A posição do seu pai sempre foi que...

MARIA LÚCIA: – Violência não!

JOÃO: – Guerrilha urbana! Que outra maneira pode haver de...

MARIA LÚCIA: – Bola de neve João! Você acha que eu não penso no soldado da PM que mataram, jogaram um tijolo do edifício! Um soldado cumpre ordens, não tem preparo para fazer um balanço e...

JOÃO: – Não foi estudante, foi povo!

MARIA LÚCIA: – Mas morreu! Em condições normais ninguém ia pegar um tijolo e jogar de...

JOÃO: – Quem é que tá vivendo em condições normais?¹⁸⁹

A discussão do casal exemplifica claramente a posição do roteirista da obra em salientar as falas de Maria Lúcia, as quais são inclusive sublinhadas no roteiro, bem como isentar qualquer integrante das Forças Armadas de alguma forma de culpa. A preocupação em não abordar algo que pudesse ofendê-las é passível de identificação na cuidadosa construção dos diálogos que, comumente, isentam os militares de culpa sobre os acontecimentos, como na da argumentação de Maria Lúcia, a qual justificando a omissão ou a obediência cega de soldados por uma suposta “falta de preparo”. Não é intuito desta dissertação debater a ocorrência das mortes e excessos durante o estado de guerra declarado ou velado neste período, mas sim ressaltar que o texto de *Anos Rebeldes* sempre apresenta situações em que a responsabilidade dos militares ou inexistente, ou é relativa, isso quando não são apresentados como vítimas: assim, são muito jovens, não têm capacidade de refutar uma ordem, e são mortos pelos guerrilheiros, mesmo aqueles que poderiam ser inocentes frente a violência estatal imperante. Outro fato que evidencia este receio em importunar os integrantes das Forças Armadas reside no fato de que nenhum dos designados vilões da trama faz parte do Exército: em verdade, o maior vilão de *Anos Rebeldes*, conforme se verifica ao longo da trama, é o empresário Fábio, além de Camargo, integrante da Polícia Civil, o qual possui poucas aparições e todas com a mesma finalidade de apavorar e intimidar os mocinhos. Todos os vilões estão à paisana e não são facilmente vinculados a qualquer insígnia militar.

Se o realce do herói está em seu antagonismo com outros personagens, no caso de João, além da temerosa Maria Lúcia, é possível identificar uma oposição ao pensamento paterno, que abrange, também, um conflito de gerações. João e seu pai, Abelardo, estão constantemente brigando pelo fato de que este discorda veementemente das ideias do filho, de lutar em prol dos desvalidos em detrimento de interesses pessoais. Os ideais de João estão materializados na sua

¹⁸⁹ BRAGA, op. cit., p. 408.

forma de agir e na sua admiração por personagens emblemáticos como Che Guevara. É exatamente a descoberta de um pôster do revolucionário no quarto do filho e a indignação que isto causa em Abelardo que desencadeia uma cena bastante interessante no sentido de reforçar a figura do herói que está, em parte, presente em João:

Enquanto Abelardo falava, João abriu a porta de seu armário para pegar alguma coisa e a câmera descobriu, junto com Abelardo, pregado no lado de dentro do armário, um pôster grande de Che Guevara, com os dizeres “Hay que endurecer, pero sin perder la ternura jamás”. (...) reação forte de Abelardo.

ABELARDO: – Não pode ser... (pra baixo, quase chorando) O seu ídolo é... (tempo). Herói por quê? Que sentido teve a vida desse homem? Já tinha armado o circo dele em Cuba, era ministro, precisava largar tudo pra ir morrer na Bolívia?

JOÃO: – Tem sentido pra você alguma coisa que não seja lucro pessoal?

ABELARDO: – (suplicante) Você tá começando a sua vida, João, tem tanta coisa pra fazer, pra aproveitar...

JOÃO: – (sem ouvir) Você não vai entender nunca, não é, um homem tá pouco ligando pra ser ministro, preferiu lutar por gente que continua passando fome, num regime talvez ainda pior que esse daqui (...)

ABELARDO: – (olhando o pôster) É nisso que você quer se transformar? Um guerrilheiro?

JOÃO: – Não sou criança não pai. Eu li muito, tenho a minha maneira de encarar o mundo, meus ideais.¹⁹⁰

O herói possui ideal, e no caso de João, são pensamentos embasados em leitura e conhecimento. João possui um modelo de comportamento, no caso ilustrado pelo pôster de Che Guevara, e procura orientar-se por tal exemplo. O antagonismo existente entre João e os personagens de Abelardo e Maria Lúcia reside na concepção de universalismo X individualismo, no sentido de que enquanto os dois últimos personagens priorizam suas vidas pessoais, para João é impossível não se interessar pelo ambiente político e social, concebendo que aquilo que atinge o próximo também é de sua alçada e responsabilidade. João não consegue desfrutar de suas conquistas pessoais, estando consciente da enorme quantidade de injustiças ao seu redor. Os únicos momentos em que parece se esquecer dos problemas do mundo em prol de si é quando está com Maria Lúcia, com a qual inclusive imagina um futuro, com casamento e filhos; porém, sempre acaba abdicando destes planos frente a alguma situação de injustiça social.

Não são apenas as questões referentes a discrepâncias ideológicas e discussões sobre temáticas abstratas que afastam João e o pai: suas opiniões sobre fatos concretos também são

¹⁹⁰ BRAGA, op. cit., p. 292.

marcadas pela divergência. É o que ocorre quando Abelardo e seu filho têm uma violenta discussão sobre o assassinato do jovem Edson Luís no restaurante Calabouço, discordando sobre a repressão violenta às manifestações de indignação com o evento. O pai justifica os atos da polícia e, inclusive, culpa os manifestantes pela ação agressiva da polícia:

ABELARDO: – E o que vocês fizeram durante a semana toda, disso você não lembra? Queria que a polícia ficasse parada vendo a baderna tomar conta da cidade?

JOÃO: – Missa por um colega assassinado é baderna? Ninguém abriu a boca, nem uma faixa, um cartaz, mandam um exército em cima, como se fosse guerra!

ABELARDO: – E não é? Desde que esse menino morreu, coitado, passeata todo o dia quebra-quebra! Atirando em vidraça de comerciante que não tem nada a ver com a história!

JOÃO: – Ninguém da liderança manda quebrar loja, no máximo banco, embaixada americana! Mas o povo tá revoltado, quem é que pode impedir um cara no meio do bolo de tacar uma pedra em vitrine?

ABELARDO: – Vocês vão de pau e pedra porque eles atiraram no rapaz, aí eles vêm de cavalo e tanque, não para mais, e os inocentes pagam o pato também, por que vocês não sabem o que custa manter uma loja, eu sei, a vida toda dando duro atrás de um balcão! [...].¹⁹¹

A discussão entre pai e filho revela um ponto interessante: o argumento de que os inocentes estariam “pagando o pato”. De fato, há ao longo da trama diversos discursos neste sentido, defendendo aqueles que não se envolvem com as questões políticas acabavam sendo prejudicados. Para João não podem existir “inocentes”, pois aquela situação atingia a todos; e para ele só há duas opções: opor-se ao regime ou aderir a ele. As palavras de Abelardo parecem inocentar a ditadura pela violência, e culpam os “baderneiros” que não acatam submissamente o governo. A minissérie, sem dúvida, procura situar os heróis no polo contrário ao regime; porém, a leitura do roteiro ressalta os discursos que primam pelo indivíduo, e geralmente as palavras destacadas apontam neste sentido. No caso do diálogo acima há a menção de que haveria um círculo vicioso de violência, não considerando nem o fato da diferenciação de forças existentes entre aqueles que a exercem, nem mesmo que o governo se vale de um poder sustentando economicamente pela população e utiliza os meios de repressão pagos por este povo contra o mesmo.

Todavia, a figura heroica de João é decididamente cambiante, na medida em que este comete uma série de erros em momentos críticos, comprometendo aqueles que estão em seu

¹⁹¹ BRAGA, op. cit., p. 353.

entorno. João parece seguir seus impulsos e não refletir sobre as consequências de seus atos, não mantendo a serenidade em situações de extremo perigo, como é o caso em que Camargo, o representante do DOPS, invade o apartamento de Maria Lúcia, onde está o mimeógrafo no qual eram impressos os panfletos de contestação ao governo, causando pânico em todos que estão lá presentes. João passa a confrontar Camargo, exigindo um mandado de busca e apreensão, agravando a tensão que permeia o ambiente. Enquanto tal discussão se desenrola, a empregada que trabalha na casa de Maria Lúcia e o zelador do prédio conseguem se livrar dos panfletos comprometedores e queimá-los na rua. Camargo se irrita com a interpelação de João e, além de ameaçá-lo com a prisão, ainda se mostra mais desconfiado com a postura e o nervosismo do rapaz, acreditando que algo está sendo escondido no apartamento. O grande salvador deste episódio é Edgar, que tem a ideia de utilizar o mimeógrafo para imprimir o material de trabalho de Maria Lúcia, justificando a presença do aparelho na casa. Após a vivência destes momentos de estresse, todos são gratos a Edgar, cujos atos são percebidos como inteligentes e maduros. João, ao contrário, mostrou-se aquém do que a situação exigia, e seu temperamento irascível é alvo de crítica de Maria Lúcia:

JOÃO: – Não tinham o direito de invadir casa de ninguém, Lúcia, se a gente não lutar o que acontece é que...

MARIA LÚCIA: – (*corta, dura, quase gritando*) Quem lutou foi o Edgar!

Tempo. João baixa a cabeça. Sabe que é verdade.

MARIA LÚCIA: – Galo de briga é uma coisa, luta é outra! Teve sangue-frio, João, teve cabeça, enquanto você dava uma de herói que... Se não fosse pelo Edgar no mínimo você e o Marcelo tavam em cana! E provavelmente o meu pai também!

JOÃO: – (*humilhado*) Fui burro, reconheço.

MARIA LÚCIA: – Foi infantil!

JOÃO: – (*balbucia*) Fui infantil!¹⁹²

Tal exemplo de equívoco provoca a perda de credibilidade do personagem, que deixa de parecer alguém seguro, no qual se deposita confiança, para se tornar uma criança birrenta. Os equívocos de João se repetem ao longo da série, sendo outro exemplo uma cena em que o personagem e Maria Lúcia são parados em uma blitz, experiência que acarreta momentos de verdadeira tensão. Uma vez mais, Maria Lúcia culpa João pela situação, pois este não apenas é quem se envolve com situações arriscadas, mas também por que ele não possui a presciência nem a rapidez de decisão que as situações-limites exigem do herói. Assim, ao perceber diversos

¹⁹² BRAGA, op. cit., p. 197-198.

estudantes procurando fugir e concluir, logo, que está ocorrendo uma perseguição policial, João deixa-se parar e expõe Maria Lúcia ao perigo, já que João ocultava jornais de contestação ao regime, sendo este um claro motivo para a apreensão de Maria Lúcia. Contudo, o fato de que não foram enquadrados como estudantes ou mesmo de Maria Lúcia trabalhar em uma editora, o que explicaria a existência de material impresso salvou-os desta situação dramática. Porém, Maria Lúcia mostra-se indignada com João, o qual admite o erro, outro sinal do herói, que se mostra humilde em seus momentos de fracasso:

MARIA LÚCIA: – Me diz João, o que iam fazer conosco se a gente fosse preso?

JOÃO: – Não iam tratar bem não, Lúcia, você viu. Mas acho que iam entender que você não tinha nada a ver com os jornais, provavelmente te soltavam amanhã, que eles não podem ficar com tanta gente presa. Mas essa noite ia ser dura. (...) Eu fui burro Lúcia, na hora que vi aquela turma correndo tinha que ter dobrado a primeira esquina, deixava você na São Clemente, você pegava um circular, ou mesmo que tivesse que trocar de ônibus no Leblon...

MARIA LÚCIA: – (mais forte) Por que João? Eu tinha que fugir de quem, se eu não tenho motivo nenhum pra ter medo de ser parada em blitz? Eu nunca ouvi falar de alguém ser preso por tá vivendo a própria vida, trabalhar, estudar!¹⁹³

Assim, ao mesmo tempo em que possui fortes traços de heroísmo, João acumula uma série de equívocos que colocam seus amigos em situações problemáticas. Entretanto, é necessário ressaltar, mais uma vez, os discursos de diferentes personagens, como, por exemplo, o de Maria Lúcia, quando enfatiza que aqueles que não devem não temem: certamente, a partir desta ótica o regime só atingiria àqueles que o contestavam. Como Maria Lúcia limitava-se “a viver a própria vida” não teria o que temer. Tal diálogo não reflete o cenário cotidiano no de um regime ditatorial, no qual existe a probabilidade constante de perpetração de arbitrariedades. Deste modo, todos os que vivem sob sua tutela podem, em algum momento, tornar-se vítimas do mesmo, questão que as palavras dos personagens não apresentam. Ao contrário, insinuam a culpa daqueles que agem e confrontam o governo, ao invés de simplesmente “viver suas vidas”. João, personagem que contesta esta postura acaba por ser, em muitos momentos, desmoralizado por seu temperamento irascível e imaturo, diminuído a importância de suas palavras e sua opinião.

Todavia, há um aspecto inegável no comportamento de João, o qual favorece sua associação ao heroísmo: uma clara propensão à coerência. O personagem apresenta em certos momentos o desejo de viver uma vida comum, a qual é geralmente negada ao herói, resumindo

¹⁹³ Idem, p. 373.

estes momentos utópicos àqueles em que está companhia de sua amada. Entretanto, João não é capaz de se afastar da luta pelos desvalidos, contra a injustiça e o autoritarismo, o que o impede de levar uma vida dita “normal” ao lado de Maria Lúcia. E essa linha de pensamento do herói vai até o fim, extrapolando, inclusive, o fim da ditadura. Efetivamente, a minissérie se encerra com o retorno de João do exílio e o emocionante encontro deste com Maria Lúcia. Após trocas de juras de amor e a constituição de planos em que João promete estabelecer-se em um emprego como jornalista, o personagem de Cássio Gabus Mendes se lembra de um compromisso importante: uma reunião sobre a construção de um partido e a discussão do problema dos sem-terra na região sul. João logo se propõe a participar ativamente, indo a Porto Alegre coletar dados e informações. Maria Lúcia o acompanha apenas para perceber a intensidade de seu envolvimento, e verificar que João jamais mudará e que seus projetos a dois não passam de castelos de areia. Deste modo, Maria Lúcia resolve deixar o local, sendo depois seguida por João, conforme a descrição da cena no roteiro de Gilberto Braga:

Abre em Maria Lúcia tentando abrir a porta do seu carro. Dá-se conta de que não está conseguindo porque está com os olhos cheios d'água. Enxuga lágrimas, ao mesmo tempo que ouve passos apressados. Vê João correndo da porta do edifício até chegar a ela. Maria Lúcia segura a emoção, para que ele não perceba que ela chorou. Quando ficam cara a cara, closes alternados. Muita emoção.

JOÃO: – Eu posso transar o emprego no jornal quando voltar, não vou ficar mais de uma semana, eu...

Close de Maria Lúcia, João percebe que não há mais o que dizer. Tempo. Ela dá um beijo no rosto dele.

MARIA LÚCIA: – Eu... te admiro muito. Se eu fosse feito você, talvez...

Close de João, entende que é o fim. Maria Lúcia vira as costas para entrar no carro. Ele chama.

JOÃO: – Lúcia!

Ela se volta.

JOÃO: – Numa coisa... eu tive pensando... esses anos todos... Numa coisa eu acho que você tinha razão. Sobre o festival... “Sabiá” era mais bonita sim, mereceu ganhar.

Maria Lúcia sorri triste, fazendo um carinho no rosto dele, e entra no carro. Dá a partida. João fica olhando o carro de Maria Lúcia se afastar, triste.¹⁹⁴

Deste modo, a minissérie termina com o derradeiro sacrifício do herói, que, em prol de uma causa maior, abre mão de viver sua vida particular e envelhecer junto ao seu grande amor. Contudo, é possível avaliar que João retorna do exílio com uma maior maturidade, afirmação

¹⁹⁴ BRAGA, op. cit., p. 621.

evidenciada em suas últimas palavras para Maria Lúcia, nas quais admite que ela tivesse razão em achar “Sabiá” uma canção mais bonita que “Pra não dizer que não falei de flores”. Os dois personagens discutiram na época do III Festival Internacional da Canção de 1968, sendo João um defensor da música de Geraldo Vandré, indignado com o que considerou uma “marmelada”, enquanto Lúcia ressaltava a beleza da música de Chico e Tom. A frase de João parece estar imbuída de diferentes significados, podendo demonstrar uma maior maturidade do personagem, com a adoção de uma posição mais ponderada, ou mesmo a condescendência a Maria Lúcia, diante da situação extrema da ruptura do relacionamento estendido por tantos anos. Além disso, poderíamos aferir certo grau de heroísmo à Maria Lúcia, que, tal como Penélope, esperou, esperou e ficou sem o amor de sua vida. Sem dúvida o sacrifício de uma heroína trágica que, se por um lado travava a luta estoica e obstinada de João através do antagonismo já exposto entre os dois, por outro lado se postava como uma pessoa ciente dos riscos que corria e, nas palavras da própria Maria Lúcia, “lutando ao seu modo”, trabalhando e esperando pelo momento de se inserir democraticamente na luta social. O fato de ela ter ficado com Edgar e não com João, mesmo ao final da minissérie, é paradigmático neste sentido.

Além da personagem de João, com seu heroísmo dúbio, outras personagens podem ser arroladas no quadro dos mocinhos da trama. Entre elas se podem destacar o professor de História Avelar, vivido por Kadu Moliterno, admirado pelos alunos e preocupado em estimular as suas capacidades críticas. Avelar mostra-se moderado,¹⁹⁵ acreditando em vias pacíficas e democráticas para a retomada do poder, e, apesar de não se envolver diretamente em movimentos de resistência

¹⁹⁵ Avelar posiciona-se contrário à luta armada, mostrando-se ponderado e apaziguador. Em um diálogo com Natália, mãe de Heloísa com a qual ele se envolve afetivamente, o professor tenta acalmá-la, pois esta se encontra em um lamentável estado de nervos ao verificar uma notícia sobre uma apropriação realizada em um banco e lembrar que sua filha Heloísa participa da luta armada. O diálogo apresenta, uma vez mais, uma crítica à guerrilha, a qual acaba por ser visualizada com demérito, enquadrada de forma muitas vezes explícita ou sutil, como algo infantil, imaturo, desorganizado e violento. Novamente é possível observar a expressão “bola de neve” nesta feita pronunciada pela personagem Natália para descrever as consequências da opção pela luta armada, a qual, diversos personagens munidos de uma suposta “maturidade” e “experiência” percebem desde cedo que seria desigual e de impossível vitória. Deste modo, é interessante descrever tal diálogo, evidenciando o reforço do argumento desfavorável à guerrilha: “*Dias depois, abre num jornal, notícia de assalto a banco por grupo subversivo nas mãos de Natália, muito triste. Avelar ao lado.* NATÁLIA: – Aonde é que eles tão querendo chegar, eu não entendo! Assaltam banco pra comprar mais armas, vão querer raptar mais embaixadores, pra tentarem libertar o Ubaldo, os outro... *Avelar faz um carinho, não sabe o que dizer.* NATÁLIA: – É uma bola de neve que não vai parar nunca, Inácio! (*quase chorando*) Minha filha! Uma menina! Onde é que pode estar a Heloísa uma hora dessas? Serpa que eles não veem que é uma luta desigual? Eles não têm a menor chance! A Heloísa... ela... *Natália começa a chorar. Avelar lhe faz carinho, falando.* AVELAR: – Calma, meu amor, fica calma... Isso não pode durar muito tempo, a Heloísa vai voltar muito mais cedo do que você tá pensando... Eles vão compreender que muito mais importante do que morrer pela pátria... (*emocionado*) Que pátria? Vai ficar que pátria? Eles vão encontrar um jeito de... viver pela pátria, lutando sem armas, há outras saídas, Natália, eles vão compreender...”. BRAGA, op. cit., p. 500.

ao regime, vê-se envolvido não apenas como potencial suspeito simplesmente por ser professor de uma disciplina “perigosa”, mas por seus colegas de apartamento ser perseguidos por suas crenças políticas. Juarez, professor de Português com quem Avelar morava, terá que fugir do país e a partir de uma estratégia elaborada por seus amigos consegue asilo na Embaixada da Iugoslávia. Ubaldo, seu outro companheiro, distrai os guardas em frente à Embaixada até que Juarez consiga entrar, sendo a execução do plano um sucesso. Avelar, inicialmente descrente da gravidade da situação, conscientiza-se gradualmente pelo contato com o amigo foragido e o temor deste em ser capturado. A personagem serve para exaltar o amor pela própria terra, contrapondo-se a triste situação do exílio. Após a fuga bem sucedida de Juarez, Avelar e Ubaldo comemoram em um bar para comemorar, lembrando a armação e refletindo sobre a nova condição do amigo em comum:

AVELAR: – Cê acha que os tiras acreditaram que vocês não tavam na jogada?
 UBALDO: – (com desprezo) Valeu o vale sempre aqui nessa terra, Avelar, a cervejinha! Sorte a do Juarez, que nunca mais bota os pés aqui...
 AVELAR: – (subitamente sério, sofrido) É a nossa terra, Ubaldo. Uma esculhambação, mas... Vocês já pensaram o que vai ser a vida do Juarez daqui pra frente? Pode ser que se adapte, com o tempo, Iugoslávia, Alemanha, Deus sabe onde, mas... Logo o Juarez, do time de vôlei da Maria Quitéria... Eu não posso me imaginar não... vivendo longe duma roda de samba, minha caipirinha, uma boa galinha ao molho pardo depois da praia, o chope com os amigos sábado à tarde no Jangadeiro...¹⁹⁶

As palavras de Avelar exaltam aspectos de uma suposta identidade nacional, aquilo que diferencia e singulariza a população brasileira, os elementos culturais, gostos, ritos, práticas. Avelar passa a contestar a ditadura de forma diferente a de João, valendo-se de sua condição intelectual, denunciado por meio de cartas para jornais no exterior as perseguições e as violações aos direitos humanos encetadas pelo governo. Avelar será a personagem que se envolverá na denúncia de fatos como a tortura e os assassinatos, apesar dos perigos que tal atitude promove. A seguinte passagem explicita seu envolvimento com estas questões:

Manhã seguinte. Avelar estava escrevendo à máquina um documento que vai ser importante, interrompeu muito abalado para ouvir algo que Pedro Paulo, também muito abatido, lhe conta.

AVELAR: – Pegaram o Lincoln, Pedro Paulo?!

PEDRO PAULO: – Eu sabia que você ia sentir... Disseram que foi tiroteio na

¹⁹⁶ BRAGA, op. cit., p. 163.

rua mas não deixaram nem a família ver o corpo, caixão fechado.

AVELAR: – (*muito tocado*) Como é que pode, logo o Lincoln, um dos alunos mais brilhantes que eu tive...

PEDRO PAULO: – (*olha o documento*) Você vai mesmo escrever esse relatório? Não tá ficando perigoso demais, Avelar?

AVELAR: – (*com dor e raiva*) Agora mesmo é que vou, eles não têm como descobrir, e todo mundo precisa saber, vamos deixar continuarem abafando pra sempre?¹⁹⁷

Os atos de Avelar têm como efeito sua perseguição e a necessidade de se esconder, contando com a ajuda de Natália (mãe de Heloísa), que consegue alugar-lhe um apartamento. Devido a suas atitudes, Avelar é desmoralizado na imprensa e criticado por muitos, como o pai de João, Abelardo, que o responsabiliza pela participação do filho na luta armada.¹⁹⁸ Acuado, o professor não vê outra saída que a fuga do país, também recomendada por Natália e pelo advogado Toledo, fato que não agrada a um personagem considerado “mocinho”, mas situações extremas exigem medidas também extremas. Assim, Avelar – indignado com a reportagem que o acusa de traição e antipatriotismo – termina por aceitar que o exílio é um caminho viável para prosseguir com suas denúncias. O tema do exílio ganha maior relevância ao refletir sobre as questões de sobrevivência. A cena se desenrola da seguinte maneira:

Avelar indignado (...), Natália e o advogado Toledo com ele, muita tensão.

AVELAR: – Mentira, nunca usei telex nem mala diplomática, nada do Itamarati, mandava carta pelo correio comum!

NATÁLIA: – Que que adianta, eles...

Não conclui, muito abalada, com medo.

TOLEDO: – Ela tá certa, vão explorar o fato de você tá de alguma forma ligado ao ministério, a repressão não vai perder a chance, traição, falta de patriotismo.

AVELAR: – Patriotismo é defender o direito à tortura? (...) Que que eu faço Toledo, o resto da vida escondido aqui nesse quarto?

TOLEDO: – Infelizmente seguro mesmo é sair do país. Passaporte falso. Se consegue rápido com dinheiro, muito dinheiro. Eu tinha nojo de mexer nisso, mas não tá dando pra ter escrúpulo.

¹⁹⁷ BRAGA, op. cit., p. 548.

¹⁹⁸ Tal afirmação pode ser visualizada na cena em que Abelardo, dominado pela ira, critica Avelar pelo envio de cartas denunciando a tortura no país. A cena é bastante pertinente, demonstrando uma vez mais a utilização do termo comunista como uma ofensa e também a vinculação de qualquer opinião crítica a uma adesão com as ideias propostas no comunismo. Esta era uma opinião bastante recorrente e inclusive uma suposta ameaça comunista de tomada do poder foi uma das bases da aliança entre sociedade civil e o segmento militar na aplicação do golpe de 1964. A cena possui a o seguinte desenvolvimento: “*Abelardo vem do quarto apavorado, jornal na mão, já cortando.* ABELARDO: – (*a Galeno*) Avelar, não é aquele professor de vocês no colégio? GALENO: – (sorri) Uma pessoa linda... ABELARDO: – Comunista, me lembro, foi preso no AI-5, agora tá, olha só, mandando notícia de tortura pro estrangeiro, vai ver que é nisso que o João se meteu, por isso que a polícia foi atrás dele no fotógrafo, é sério, o jornal tá fazendo o maior bafafá, que o João tinha que... olha aqui, usando telex do Itamarati pra falar mal do Brasil”. BRAGA, op. cit., p. 570.

(...)

NATÁLIA: – Você vai pra onde, viver como?

AVELAR: – Talvez Paris, eu tenho alguns conhecidos, não é fácil recomeçar no estrangeiro, mas tão se virando, o Joel de porteiro, o Cirilo arrumou licença para dirigir um táxi. Até legalizar. O Juarez na Alemanha tá legalizado, trabalhando na área dele.¹⁹⁹

Assim, Avelar é um dos “mocinhos” que adota uma postura moderada e não acredita na resistência armada. Além dele, ainda é possível ressaltar a participação de outro personagem na ala dos opositores à ditadura e, portanto, dos “bonzinhos”: o jornalista Damasceno, pai de Maria Lúcia, antigo democrata cuja postura sempre foi lutar pelos oprimidos. Em diversas passagens torna-se explícita a sua dedicação a tais causas, sendo as consequências evidenciadas por sua vida modesta e pelas constantes situações de tensão pelas quais sua família passou. Damasceno é um homem em torno de cinquenta e poucos anos, porém continua atuando de forma ativa em prol daquilo em que acredita. Para a exasperação de sua filha Maria Lúcia, Damasceno aceita dar palestras a convite de João, permite que escondam e utilizem o mimeógrafo para imprimir jornais de protesto e se envolve nas manifestações propostas pelos jovens, as quais acabam em violência. Neste evento, Damasceno se mostra um verdadeiro herói: a manifestação de resistência ao golpe no interior da Faculdade de Direito da Praça da República, a qual preza pelo pacifismo e que propõe que todos passem a noite em vigília e discutindo a situação é rompida com violência pelos militares, que jogam bombas de gás lacrimogêneo e disparam contra as janelas. Damasceno guia os rapazes em meio ao caos de estudantes e intelectuais correndo e gritando de pavor. Por fim, ao chegar ao andar de cima e tentar proteger um rapaz que estava na janela é baleado no ombro e termina por ser hospitalizado, para preocupação da esposa, Dona Carmem, e indignação de Maria Lúcia. A cena descreve a ação heroísmo de Damasceno:

Alguns estudantes perto da janela. Aqui o gás lacrimogêneo é menos denso. Tiros de revólveres vêm do lado de fora. Damasceno, João e Galeno entrando. Damasceno aproxima-se dos estudantes na janela, assustado. Arranca um jovem da janela. (...)

DAMASCENO: – Na janela não gente, na janela há perigo de...

Para de falar porque uma bala o atinge. Cai no chão, João aproxima-se, assustado. Toca no ombro de Damasceno, ensanguentado, olha sua própria mão, suja de sangue.²⁰⁰

¹⁹⁹ BRAGA, op. cit., p. 570-571.

²⁰⁰ BRAGA, op. cit., p. 124

O tiro não atinge nenhum órgão vital, e após um período de repouso Damasceno se recupera. Há, sem dúvida, um contraste entre essa personagem e sua filha Maria Lúcia, a qual se mostra temerosa pelo pai e com raiva das opções que este faz, inclusive culpando João por induzir o pai a participar da luta de resistência ao golpe. Contudo, ao longo da trama, a personagem acaba por perceber a importância da resistência, arrependendo-se de sua atitude e envergonhando-se de seu temor.²⁰¹ Sua paixão por João Alfredo promove algumas mudanças de comportamento esforçando-se para ser mais atuante nas manifestações contra o governo.²⁰² Carmen, esposa de Damasceno, apesar de temer pelo marido, compreende sua luta e a solidariedade deste com os companheiros presos pela polícia. O próprio Damasceno acaba na prisão, ao ser abordado juntamente com dois intelectuais que o acompanhavam. A cena explicita a arbitrariedade das ações das autoridades e a negação do direito de conhecer a identidade de quem prende e os motivos da prisão:

JUNQUEIRA: – Os senhores vão me acompanhar.

DAMASCENO: – Quem é o senhor?

JUNQUEIRA: – Quem vai fazer pergunta depois sou eu, todo o mundo entrando aqui no carro!

DAMASCENO: – (*exaltado*) Eu insisto em saber quem é o senhor, lhe garanto

²⁰¹ Tal afirmação pode ser percebida em um diálogo estabelecido entre João Alfredo e Maria Lúcia, no qual ela admite seu equívoco: “MARIA LÚCIA: – (...) Eu te amo tanto! Não deixa eu ser burra, nunca mais, não deixa eu ser medrosa. *Tempo. João faz um grande carinho nela.* MARIA LÚCIA: – Claro que meu pai tinha mesmo que ir pressa assembleia, lutar contra esses infelizes, eu tenho tanta vergonha de... Me promete João, não deixa nunca mais eu ser covarde. Eu devia ter ido pro teatro também. Quando tiver assembleia, manifestação, o que seja... você vai ver... eu vou tá sempre do teu lado...”. BRAGA, op. cit., p. 234.

²⁰² A cena que inicia a fase denominada “Anos Rebeldes” revela exatamente o esforço da personagem de Malu Mader em se inteirar e participar das discussões referentes à política com seu pai e João, cujo conteúdo se refere a promulgação dos atos institucionais, às passeatas que estão sendo organizadas e os partidos políticos que se constituem neste momento. A cena do debate entre o casal e Damasceno abarca estas questões, sendo portanto de relevante reprodução: “JOÃO: – (*raiva*) Até igreja tão invadindo! DAMASCENO: – Um grupinho golpista não vai dominar um povo inteiro pra sempre! JOÃO: – Mas se a gente ficar esperando eles caírem de podres! MARIA LÚCIA: – Não foi isso que o papai falou. DAMASCENO: – Claro que não, é preciso resistir. (*mostra o jornal, refere-se aos estudantes*) Vocês tão fazendo um papel bonito. JOÃO: – Tem que avançar mais seu Damasceno, sacudir! Ato institucional, que era pra ser um, já têm três. Agora, até eleição pra governador é indireta! MARIA LÚCIA: – E esses partidos que eles criaram? O partido do sim e o partido do sim, senhor! DAMASCENO: – É melhor o MDB do que nada, João! JOÃO: – A gente vai ter que lutar em outros terrenos também. (*mostra o jornal*) Reprimir passeata e pegar estudante dentro de igreja, pera lá! Vai ter reação no Brasil todo, a UNE tá coordenando. Não vai ser com discurso na Câmara que nós vamos conseguir parar violência não. DAMASCENO: – mais passeatas João? A tendência da repressão é aumentar! MARIA LÚCIA: – (*faz das tripas coração*) A gente... tem que protestar... JOÃO: – (surpreso) Você não precisa ir junto, Lúcia, você é nervosa. MARIA LÚCIA: – Não vai ter passeata no Brasil todo? JOÃO: – Aqui no Rio tá marcada pra amanhã na... Mas você, Lúcia? MARIA LÚCIA: – Você tá achando que eu tenho medo né? JOÃO: – Não tem? MARIA LÚCIA: – Tenho. Muito. Mas vou.” Este diálogo é bastante interessante, pois contém um dos poucos ataques de menor sutileza aos militares, uma vez que estes são denominados “golpistas” e não “revolucionários” conforme era de seu interesse no intuito de legitimar a tomada do poder. BRAGA, op. cit., p. 260.

que é o meu direito de cidadão, ou será que a gente chegou a uma inversão tão completa de valores que eu seja obrigado a receber ordens de um estranho?²⁰³

A experiência vivenciada na prisão é árdua para Damasceno, já em idade avançada para tal situação. As visitas da esposa e filha são permitidas; ambas encontram-no abatido e com dores no corpo pela falta de conforto. Porém, apesar da situação, Damasceno, como o herói que é, tenta parecer forte para não preocupar seus familiares. O diálogo ressalta o sofrimento do personagem, mas também sua corajosa resistência:

CARMEN: – Respiração ofegante?

DAMASCENO: – Cansaço, Carmen, estresse...

MARIA LÚCIA: – Você tá se alimentando direito?

DAMASCENO: – Do que eles servem eu consigo empurrar uma sopinha, por que o resto...

Maria Lúcia faz um carinho na cabeça do pai, com grande ternura.

DAMASCENO: – Era bom se vocês dessem um jeito de mandar mais um travesseirinho, porque essa coluna ainda me mata. Basta eu baixar um pouco a cabeça que vem falta de ar...

Maria Lúcia abraça o pai, com grande ternura

CARMEN: – Não vai durar muito, Damasceno, eu sei que o doutor Toledo tá fazendo o possível e o impossível...²⁰⁴

Por outro lado, Damasceno, homem moderado, discorda da adesão a uma via que prioriza a violência para enfrentar a ditadura. O jornalista acredita na necessidade de conscientizar a população, esclarecendo-a sobre a situação do país, e que esta, sim, deveria fazer a revolução, argumentos contrapostos aos de João. Este acredita que tal processo demanda muito tempo, e que a situação exige ação imediata. Damasceno pede paciência para consolidar projetos de intervenção que garantam ações bem sucedidas. Através deste debate confrontam-se duas visões de ação que, ao mesmo tempo, revelam as divergências e a desunião dos grupos que se opõe ao regime civil-militar, os quais não conseguem articular uma estratégia de ação comum. O diálogo revela as diferentes posições presentes:

JOÃO: – (...) Seu Damasceno, nessa ditadura a reação ganha sempre! Quando não ganha, leva! Mudam a regra do jogo, cassam mandato! Com a campanha do voto nulo, a gente pelo menos denunciou a farsa da eleição, o movimento estudantil ficou unido! Tá surgindo um partido novo, revolucionário, sem compromisso com políticos antigos...

²⁰³ Idem, p. 232-233.

²⁰⁴ Idem, p. 250.

DAMASCENO: – Política, sem compromisso? João, eu to nisso há mais de trinta anos, você que vem me falar em partido revolucionário? Cada dia é uma dissidência nova!

JOÃO: – O senhor quer autoridade revolucionária por antiguidade, que nem funcionário público?

DAMASCENO: – Você é suficientemente inteligente para compreender que nesse momento o caminho deve ser pacífico, conscientizar o povo! Revolucionário tem que saber esperar a sua hora, João.

JOÃO: – Ou fazer a hora?

DAMASCENO: – A paciência é uma virtude revolucionária!²⁰⁵

Esse diálogo reforça as teses que confrontam o “Partidão” com seus críticos. De certa forma, é o clássico debate que mostrou a discordância de fundo entre a esquerda que opta pela resistência nos limites da legalidade, e a que enveredou pela luta armada e a tentativa de constituição de embriões de grupos guerrilheiros.

Damasceno é um herói que sucumbe ao seu coração, não resistindo ao estresse de ser demitido devido à venda do jornal em que trabalhava. Na trama, há outros personagens que podem ser alocados na condição de “bonzinhos”, como Edgar e Galeno, entre outros, mas cujo envolvimento político não adquire maiores dimensões. É possível perceber que, de modo geral, os “mocinhos” da trama cujos diálogos recebem maior ênfase são aqueles que tendem a adotar posturas de moderação, apesar de também se destacarem revolucionários que aderem à guerrilha, como Marcelo (namorado de Heloísa) e Salviano, vivido por Gianfrancesco Guarnieri, que contraria a perspectiva de que apenas jovens estudantes inexperientes e imaturos teriam optado pela luta armada. Há sem dúvida ações heroicas, e é inegável o fato de que os valores positivados no interior da trama residem nos personagens que se opõem aos golpistas.

Os “vilões” da trama, antagonistas dos “mocinhos”, se restringem a poucos personagens específicos, sendo que, na maior parte das passagens, são referidos de forma genérica, sem serem citados por seu nome. De fato, os “vilões” traduzem-se em uma presença que permeia a minissérie atreves do temor dos personagens e das referências às arbitrariedades cometidas pelas forças que estão no poder. O “vilão” é essencial para o desenvolvimento da narrativa, pois ele auxilia no delineamento das virtudes do herói e compreende todos os elementos considerados maléficis por uma determinada sociedade. Neste sentido, é possível verificar a presença de diferentes “vilões” ao longo da história, desde as narrativas míticas dos mais diversos povos, conforme analisa Mônica de Faria em sua tese de Doutorado intitulada “Imagem e Imaginário

²⁰⁵ BRAGA, op. cit., p. 294. A frase de Damasceno, a qual encerra o diálogo, é uma frase atribuída a Mao Tsé Tung, e procura delinear o pensamento político do jornalista.

dos vilões contemporâneos: o vilão como representação do mal nos quadrinhos, cinema e *games*". Em relação aos vilões existentes nos mitos da Grécia antiga, a autora afirma que:

Ainda que os deuses nem sempre sejam vilões, as ações maléficas compreendem um universo de duelo de forças, nem tão maniqueístas, mas com suas justificativas morais. As simbologias implícitas nos contos mitológicos antigos atentam para o que é considerado moralmente correto ou não, indicando as perversas ações imorais como vilanias merecedoras de retaliação.²⁰⁶

O “vilão” pode não ter escrúpulos, infringir leis e contrariar a moral estabelecida, caso tais ações sejam necessárias para a consecução de seus objetivos. No caso da minissérie “Anos Rebeldes” há personagens que podem ser classificados como “vilões”, exemplificados nos indivíduos que representam o governo, como o comandante da polícia vivido por Herson Capri, e os sinistros agentes do DOPS, entre os quais se destaca o truculento Camargo, vivido por Francisco Milani. Este personagem é uma figura sombria, vestido com terno preto, muitas vezes usando óculos escuros, e que causa temor naqueles que o confrontam. O personagem faz algumas aparições na trama, porém nada sobre ele é revelado: sua função é atemorizar os mocinhos de *Anos Rebeldes*. Camargo representa a arbitrariedade do novo governo, pois persegue os opositores políticos do regime, vasculha suas casas sem se comover com os apelos por direitos básicos. Esta afirmação pode ser corroborada na passagem em que Camargo vai até o apartamento de Avelar a fim de levá-lo para interrogatório. Trata-se da segunda oportunidade em que o policial encontra-se na moradia do professor e de seu amigo Ubaldo, sendo que na primeira vez estivera lá para buscar o colega de Avelar, Juarez, que acabou fugindo.²⁰⁷ Entretanto, desta

²⁰⁶ FARIA, Mônica de. *Imagem e Imaginário dos vilões contemporâneos: o vilão como representação do mal nos quadrinhos, cinema e games*. Porto Alegre: PUCRS, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. p. 163.

²⁰⁷ A primeira cena em que Camargo invade o apartamento dos três amigos em busca de alguma prova comprometedor contra Juarez tem por finalidade demonstrar a intervenção policial que passa então a um verdadeiro desrespeito a qualquer menção de direitos individuais, sendo que a casa de um indivíduo poderia ser invadida e vasculhada no caso deste ser, de alguma forma, considerado suspeito de “subversão” ou adesão a ideias de “esquerda”. Assim, a orientação do roteiro segue na tendência de apresentar a violência potencial dos policiais que participavam de instrumentos de poder e coerção como o DOPS. É uma cena interessante, e que merece um maior detalhamento: “*Abre no quarto de Avelar. Vitrola tocando, não muito alto, o “Prelúdio” das Bachianas Brasileiras nº4, de Villa-Lobos. Travelling suave, começando na vitrola, capa do disco, até o professor Avelar, relaxado, lendo Plexus, de Henry Muller, no original. De repente, Avelar ouve um barulho forte de porta sendo fechada com violência e objetos caindo no chão. Levanta-se, preocupado, para ver o que está acontecendo, câmera o segue pelo apartamento. Quando entra no antigo QUARTO DE JUAREZ, leva um choque junto com o espectador. O quarto está totalmente revirado, três policiais, cujo chefe é o inspetor Camargo, botam o quarto de cabeça para baixo, à procura de pistas de Juarez, sob protestos de Ubaldo. Durante toda a cena, cortes bruscos, montagem, dinâmica, nervosa. No primeiro momento, Avelar perplexo. UBALDO: – O senhor não vai encontrar nada aqui, inspetor, por que... CAMARGO: – Isso deixa que a gente confere! AVELAR: – Eu posso saber o que é que... UBALDO: – Já*

feita há uma considerável diferença: enquanto daquela vez ainda havia a necessidade de um mandado judicial para a realização de busca e apreensão, nesta segunda visita Camargo chega exatamente no instante em que o jornal televisivo anuncia a promulgação do AI-5, o qual abolia estes direitos essenciais. A cena procura salientar o caráter irônico da personagem, que se mostra implacável no que considera ser o cumprimento do seu dever: a perseguição aos “subversivos” e comunistas. O desenvolvimento da narrativa ressalta o impacto do AI-5 sobre a realidade da população:

Avelar e Ubaldo muito tensos diante da tevê (...)

AVELAR: – Não dá pra acreditar!

Ubaldo só faz que sim, abalado. Campainha. Avelar vai abrir. Camargo entra com dois outros policiais civis.

CAMARGO: – Já estive há alguns anos, tenho muito boa memória. Professor Inácio Avelar? Dessa vez é o senhor mesmo que eu to vindo buscar.

Reações de Avelar e de Ubaldo, Avelar tenta resistir.

AVELAR: – Me prender por que, e o mandado? Qual foi o juiz que deu essa ordem?

CAMARGO: – O senhor não tava vendo televisão? (sorri) AI-5 professor, não precisa mais autorização de juiz pra isso não. Olha o mandado ali na tela.

Se possível mostrar na tevê ministro dizendo que qualquer medida praticada de acordo com o AI-5 está excluída de apreciação judicial, achamos que é no fim do texto. Avelar e Ubaldo, arrasados, desistem de qualquer resistência.²⁰⁸

A personagem é retratada de modo caricato, pois os diálogos dos quais participa restringem-se a ameaças e palavras nas quais transparece autoritarismo. Camargo ainda tem sua truculência associada à ignorância, pois seu preconceito contra os supostos “comunistas” e sua falta de conhecimento o leva a confundir a obra “A Capital” de Eça de Queiroz, com “O Capital” de Karl Marx, em uma passagem que faz referência à obra “Festival de besteiras que assolam o país” de Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo do jornalista Sérgio Porto. É o que ocorre ao invadir o apartamento de Damasceno a fim de procurar evidências do que classifica como “comunistas”. Constantemente cercado por subordinados, Camargo realiza uma verdadeira devassa na biblioteca de Damasceno, intimidando Maria Lúcia e os demais, que se limitam a observar a ação

expliquei que ele não mora mais aqui, Avelar! CAMARGO: – Esse que é o outro professor? AVELAR: – Olha, aqui é a minha casa e... UBALDO: – Acho que eles não tão acreditando que o Juarez não mora mais aqui. AVELAR: – O senhor pode me dizer exatamente o que está querendo? CAMARGO: – (*tirando papel oficial do bolso, não mostra*) Mandado de busca e apreensão, tem um IPM [*inquérito policial militar grifo meu*] em cima do seu amigo, se você criar caso posso enquadrar por obstrução de justiça, experimenta. Ubaldo faz um sinal a Avelar pra não criar caso. Câmera fecha em algum gesto brusco de policial, abrindo gaveta, jogando objetos no chão, alguma coisa assim.” BRAGA, op. cit., p. 135.

²⁰⁸ BRAGA, op. cit., p.390.

dos policiais:

CAMARGO: – *(aos policiais, olhando os livros)* Vamo lá, gente, pente fino na casa toda.

Os policiais começam a examinar livros, um por um. Um deles mostra a Camargo “O Estado e a Revolução” de Lênin.

CAMARGO: – Subversivo. (...)

Abre no QUARTO totalmente revirado. Os policiais terminando de separar obras de esquerda, que vão entregando a Camargo, que as separa numa pilha a ser apreendida. João, Maria Lúcia e Edgar muito tensos. Um policial entrega livro que acha duvidoso, pra Camargo examinar. Maria Lúcia vê e se aproxima de Camargo.

MARIA LÚCIA: – *(chocada)* Isso aí é A capital, um clássico da literatura portuguesa, Eça de Queiroz!

CAMARGO: – *(firme, separando)* Comuna!²⁰⁹

Contudo, é necessário salientar que as personagens consideradas “vilãs”, como é o caso de Camargo e outros pertencentes à polícia e que são os responsáveis pela intimidação e por atemorizar os mocinhos, se destacam pelo anonimato: nada se sabe sobre as personagens em seu dia-a-dia, e muitas, como a personagem vivida por Herson Capri, sequer possuem um nome, sendo nominado, simplesmente, como comandante. Apenas às forças policiais, representadas por estas personagens, são atribuídos os aspectos considerados “maléficos”, não havendo referências mais contundentes às Forças Armadas. É possível refletir que parece haver certo cuidado em qualquer crítica a indivíduos pertencentes ao Exército, os quais aparecem somente como figurantes na trama de Gilberto Braga.

Outra personagem que pode ser enquadrada na categoria de “vilão” por seu comportamento inescrupuloso, interesseiro e materialista é, como já foi antecipado, o empresário Fábio, vivido por José Wilker. O vilão, de um modo geral, não possui apenas um traço de maldade, sendo suas ações incorretas em diversas esferas da realidade. No caso de Fábio, por exemplo, sua constante infidelidade à mulher Natália, produz o sentimento de antipatia no telespectador, e sua arrogância e preocupação excessiva com os lucros da empresa em detrimento das questões relativas à qualidade de trabalho dos seus subordinados, também colaboram para que a personagem possa ser percebida como antagonista dos heróis da trama. Sem dúvida, sua maior opositora é a filha Heloísa, conforme foi apresentado no subcapítulo anterior; e apesar de em muitos momentos Fábio parecer genuinamente preocupado com a filha, sempre deixa patente

²⁰⁹ Idem, p.197.

a discordância com as ações e o seu pensamento, inclusive culpando-a por sua própria morte.

Talvez o elemento mais importante da escolha de Fábio como um vilão seja exatamente para demonstrar o papel de destaque da sociedade civil para a articulação do golpe e a manutenção do novo regime no poder: sabidamente instâncias importantes da economia, como empresários, e também aquelas referentes a espaços ideológicos, como Igrejas, estrutura escolar, corporações midiáticas, etc., foram essenciais para legitimar o grupo golpista no momento em que este tomou o governo. Assim, Fábio também se torna um antagonista do herói João, e, durante uma festa promovida por Heloísa, os dois confrontam suas ideias em uma discussão muito áspera. A cena inicia com um grupo de jovens cantando uma bem humorada música sobre a realidade brasileira. É interessante realizar a descrição desta passagem, a qual contrasta as posições divergentes das duas personagens:

Todos atentos a um rapaz que canta o início de “Canção do subdesenvolvido”, acompanhado por violão. Reações de agrado dos personagens, às vezes risos. Corta descontinuo para o finalzinho da canção, close de Fábio, que veio do quarto, já em roupa esporte, e ficou olhando, de longe, olhar complacente. No final, aplausos e risos dos jovens.

Corta descontinuo para a sala de jantar, João, Maria Lúcia, Heloísa, Galeno, Edgar e dois figurantes servem-se de comida. O mordomo serve uísque só para Fábio, de pé. (...)

JOÃO: – Chato é que o brasileiro pensa, dança e canta como americano, mas não come nem vive como americano (*olha Heloísa e se dá conta de que pode ter sido grosso*), to falando do povo, claro

Reação imediata de Fábio, antagonismo com João, aproxima-se seguro e polido. Heloísa atenta ao antagonismo.

FÁBIO: – Será que você não é sério demais pra levar essa canção a sério?

MARIA LÚCIA: – (*com medo de briga*) O senhor não acha a letra engraçada, doutor Fábio?

FÁBIO: – Muito superficial. (*a João, comprando briga*) Uma letra que diz que o capital estrangeiro só deu ao Brasil rock-balada, chiclete de bola e... E a indústria automobilística, os jornais modernos, que vão dar empregos a vocês, vieram de onde?

João olha Fábio, agressivo, olha a mesa elegante

JOÃO: – (*com muito ressentimento, mas não grosseiro*) O senhor deve ter razão. Acho que eu sou sério demais, sim. E eu tenho andado meio nervoso com esse golpe militar que tão chamando de revolução. O senhor me dá licença.

Maria Lúcia sai da sala, João nota e vai atrás dela (...)

MARIA LÚCIA: – Você não acha que foi meio grosso com o dono da casa, não?

JOÃO: – Me entregaram ainda há pouco que esse cara faz parte do grupo de empresários que financiou o golpe! Vai perguntar pro seu pai se ele acha que eu fui grosso!²¹⁰

²¹⁰ BRAGA, op. cit., p. 130-131.

Este diálogo possui elementos significativos para nossa análise, uma vez que, ao mesmo tempo em que denuncia a participação da sociedade civil no golpe, (caso de empresas que o financiaram), ameniza um pouco tal influência, pois há a possibilidade de que o telespectador reflita sobre o próprio papel da Rede Globo (também uma empresa) na ascensão e, sobretudo, na consolidação do novo segmento no poder. Fábio é o típico homem de negócios, empresário, capitalista, mais preocupado com o lucro, a estabilidade, a ascensão social e enriquecimento, inerentes a tal condição. Isto certamente o distancia da filha Heloísa, e com sua atitude, extremamente egoísta, acaba, indiretamente condenando-a a morte. De fato, tentando ajudá-la, segundo sua compreensão dos eventos, impede uma rota de fuga planejada por Bernardo, seu outro filho, e que utilizaria recursos da própria empresa. Fábio descobre esse projeto de fuga através de Waldir, personagem que se transforma sensivelmente ao longo da trama: de origem humilde, Waldir torna-se protegido de Fábio, esquecendo os antigos amigos tornando-se alguém pragmático, carreirista e ambicioso. Nessa linha, Waldir chega ao ponto, para agradecer o empresário Fábio, de sacrificar seus antigos amigos dedurando suas intenções e mostrando-se um funcionário fiel, o que irá render-lhe a ascensão no interior da empresa.

Deste modo, Fábio propõe à Heloísa que esta se entregue, garantindo sua segurança dada a influência do empresário junto aos altos escalões do governo. No entanto, Heloísa se recusa a abandonar seus dois companheiros, João e Marcelo, ignorando os apelos do pai e desprezando sua sugestão de delatar tudo o que sabe aos seus algozes. A argumentação de Fábio para que Heloísa se entregue às autoridades baseia-se não no fato de acreditar ser o mais conveniente para a filha, mas também pela convicção de que o governo atua corretamente na repressão aos subversivos e oposicionistas. A personagem afirma claramente que a polícia está apenas “fazendo o seu trabalho”. Fábio fica chocado quando Heloísa recusa seu auxílio e não abandona seus companheiros; esta atitude de priorizar o coletivo frente o individual é incompreensível para o empresário. O último diálogo entre ambos está carregado de amargura, e evidencia a impossibilidade de reconciliar posições antagônicas:

FABIO: – (*humano, suplicante*) Se entregar sim, Heloísa, se entregar! Eu garanto a sua segurança, não tocam em você, não dessa vez, consigo prisão especial, vai ser bem tratada, só interrogam, presta depoimento, conta o que sabe, vai a julgamento, tenho promessa que você não fica nem um ano presa, sai livre, recomeça a vida, não como uma meliante perdida no mundo, fugida, com

medo de tudo!

HELOÍSA: – (*chocada*) Contar pra eles... o que eu sei?

FABIO: – Se não quiser mente, diz que não sabe nada, só não desafia, não provoca, colabora!

HELOÍSA: – Nós somos três.

FABIO: – Com os outros não vou me meter, nem que eu quisesse, eles se arranjam, não tão confiando que vão se arranjar de qualquer maneira?

HELOÍSA: – Você acha mesmo que eu vou confiar em quem tá há meses tentando me matar?

FABIO: – Tão cumprindo o dever deles, Heloísa!

HELOÍSA: – E eu o meu. Se era isso que você tinha pra me oferecer, muito obrigada, oferece pruma da tuas amantes, quando tirar uma grana escondida da tua carteira.

Heloísa se afasta, Fábio chama.

FABIO: – Heloísa! (*ela se volta, Fábio sincero, suplicante*) Eu sou seu pai... eu gosto de você... eu os quero bem...

HELOÍSA: – (*seca*) Se você quisesse o meu bem, essa hora eu e os meus companheiros távamos livres, sabe, no meio do mar, bem longe daqui, livres. (...)

*Close de Fábio, atônito.*²¹¹

Deste modo, é possível concluir que “mocinhos” e “vilões” têm por finalidade realçar as principais mensagens contidas na trama, bem como determinados valores que se quer propagar. Observando-se os mocinhos e os vilões é possível perceber a contraposição do altruísmo e senso de justiça dos primeiros, com o individualismo e o autoritarismo dos segundos. Na minissérie é possível perceber que há uma visão positiva daqueles que criticam o poder ditatorial e um olhar negativo sobre aqueles que integram ou justificam o regime. Tais opções permitem que o telespectador associe aquilo que é demonstrado na trama com a postura dos envolvidos na produção da mesma em relação à Ditadura Civil-Militar, inclusive estendendo tal associação à Rede Globo de Televisão, que aparece como uma opositora e vítima do regime, encobrindo qualquer vinculação que possa ter tido com a ditadura, obtendo vantagens durante o período de sua vigência. Contudo, um olhar mais acurado percebe que a crítica construída prima por certa condescendência com os integrantes do governo, em particular com as Forças Armadas, intocáveis na trama, e até mesmo com as forças policiais, tratadas superficialmente.

3.3 ANOS REBELDES, NOTÍCIAS COMO INSTRUMENTO DE VEROSSIMILHANÇA

²¹¹ BRAGA, op. cit., p. 600-601.

A produção da minissérie *Anos Rebeldes* evidencia o cuidado com a construção de elementos de verossimilhança, os quais aproximam o público da trama e legitimam as mensagens propostas pela narrativa. Assim, é possível evidenciar a constituição de imagens em preto e branco de ações dos personagens de *Anos Rebeldes* realizadas como se a tecnologia utilizada fosse a da época retratada. Um exemplo disto é a apresentação de uma cena em que Heloísa apanha um envelope de um contato em um banco de praça, demonstrando o envolvimento da personagem com grupos de guerrilha urbana. Tal cena é inserida entre cenas da época, como, por exemplo, imagens de John Lennon e George Harrison, desfiles militares no Brasil e o corpo de Carlos Marighella, ícone da esquerda e líder maior da Aliança Nacional Libertadora. Através desta estratégia o que está sendo narrado adquire “efeito do real”, tornando-se mais plausível e parte integrante do período mostrado.

Durante a sequência de capítulos, uma série de manchetes é apresentada, destacando eventos ocorridos no período, como, por exemplo, a eleição do General Médici pelo Congresso, a construção de obras faraônicas, como a Transamazônica, e questões referentes ao futebol, como o milésimo gol de Pelé. As manchetes também salientam declarações presidenciais, como a frase de Médici de que a “economia ia bem, mas o povo ia mal”, ou que “agora ninguém segura este país”. As apresentações de notícias têm como pano de fundo a canção composta para a seleção brasileira na década de 1970, transmitindo o otimismo diante de avanços considerados positivos para a construção de um grande futuro para o país. Concomitantemente, são ressaltadas reportagens cujas manchetes explicitam ações dos grupos armados e as questões relativas à prática da tortura, como as seguintes notícias: “Cônsul japonês sequestrado em São Paulo: 11 presos políticos libertados em troca”; “Exército cerca guerrilheiros. Capitão Lamarca escapa”; “Governo nega a prática de tortura no Brasil”; “Tupamaros sequestram Cônsul brasileiro em Montevidéu”; “Papa Paulo VI condena a tortura”.

A equipe de produção objetiva, deste modo, contextualizar o telespectador com acontecimentos marcantes da época, demonstrando o envolvimento da imprensa na divulgação de informações relevantes para a compreensão do período. É interessante refletir não apenas sobre o que as manchetes – acompanhadas pelo hino da seleção tricampeã mundial de 1970 que promove a união nacional com o refrão “Todos juntos vamos, pra frente Brasil, Brasil! Salve a seleção!” – revelam, mas também sobre os temas omitidos dos jornais. Percebe-se, por exemplo, que o tema

dos desaparecimentos de perseguidos políticos é ignorado pela minissérie; não há influência nas manchetes apresentadas, nem nos diálogos entre os personagens. Tal fato talvez seja explicável por ser este um ponto considerado nevrálgico, no período de produção da minissérie, e que até hoje constitui um grave problema não resolvido pela democracia brasileira e principal motivo pelo fato do país ter sido condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos por crimes de lesa-humanidade. A única exceção, na minissérie, é uma manchete que expõe a prisão do deputado Rubens Paiva, e afirma que o governo não informa o seu paradeiro. Contudo este tópico não é retomado, demonstrando a existência de uma evidente e importante lacuna referente à realidade brasileira neste período.

Outro ponto que não é discutido é a Guerrilha do Araguaia, tema tratado, na melhor das hipóteses, com superficialidade, pois recebe apenas uma referência sutil em um comentário do personagem Ubaldo, o qual afirma que após a derrota da guerrilha no campo os personagens Salviano e Sandra teriam se escondido na Amazônia. Tais omissões são reveladoras do cuidado da produção da minissérie ante questões espinhosas para o Exército, que persiste no silêncio diante dos fatos, e cujos arquivos continuam inacessíveis até hoje, impedindo que os familiares de mortos e desaparecidos possam encontrar respostas para suas perguntas e consolo para sua dor, enquanto torturadores e executores que ainda vivem são protegidos e permanecem invisíveis diante dos crimes cometidos.

Tais considerações permitem perceber que a imprensa pode ser não apenas um instrumento de informação, mas também de ocultação de notícias e, às vezes, de manipulação das informações. Tal afirmação pode ser aferida na cena em que Edgar lê no jornal que os sequestradores do Embaixador suíço não teriam enviado suas solicitações ao governo para concretizar a libertação do prisioneiro, quando, de fato, o telespectador acompanha as tentativas de adequação da lista de exigências por parte dos guerrilheiros.²¹² Assim, o governo omite o fato de que o contato fora realizado e o interesse dos militantes era de entrar em acordo. Isto pode levar a população, como ocorre com Edgar que, baseado no que está escrito nos jornais, julga prematuramente os sequestradores, ignorando que eles podem estar sendo silenciados, ou que seus manifestos e condições de negociação possam ser tergiversados.

No entanto, os veículos de informação são apresentados em grande medida como aqueles

²¹² Esta questão pode ser percebida na passagem em que o personagem referido afirma que “Esse caso do suíço tá parecendo novela! Por que diabo vão sequestrar um embaixador e não dizem logo o que querem? O governo nitidamente disposto a negociar!” BRAGA, op. cit., p. 525.

que sofrem com a censura, tão vítimas da ditadura civil-militar como outros atores sociais. Tal questão se reflete em especial nas telenovelas, produto comumente associado à Rede Globo de Televisão, através do personagem Galeno, vivido por Pedro Cardoso, o qual se transforma em um bem sucedido autor de novelas, mas que sofre com as constantes censuras ao seu roteiro. Galeno participa de uma reunião em Brasília referente à sua obra, e recebe uma série de críticas da supervisora e responsável pela censura, a qual recebe a problemática trabalhada na sinopse, que se reflete no tema da escravatura. O diálogo entre as personagens tem o intuito de revelar os absurdos aos quais eram submetidos os envolvidos com a área da comunicação, uma vez que as censoras desejavam que as palavras “escravidão” ou “escravos” fossem suprimidas da trama, acordo que acaba sendo firmado por Galeno:

MARILÉA: – (*intensa*) Se eu não tivesse de férias não tinham liberado esta sinopse!

GALENO: – Mas se eu mal lhe pergunto dona Mariléa, por quê?

MARILÉA: – Escravatura! É uma faca de dois gumes! No capítulo 37 a moça diz... Está anotado aí Miriam, a cena que eu ache capciosa!

MÍRIAM: – (*lê num papel*) A moça diz: “Será justo que os homens sejam escravos de outros homens?”

MARILÉA: – Olha aí! Nem é uma afirmação, é uma pergunta! Pergunta pode fazer pensar! Não gosto de pergunta, não é bom...

GALENO: – (*atônito*) A senhora podia... se explicar um pouco melhor, dona Mariléa?

MARILÉA: – Você está me entendendo muito bem, você não é bobo, rapaz! Escravidão é um assunto que dá margens a muitas ilações!

MARILÉA: – (*irritada*) Uma página que deveria ser arrancada dos compêndios! (*mais branda*) Se o espectador começa a fazer comparações, hein? Escravos e senhores... Operários... e patrões? (...) (*resmungando*) Fizeram muito mal em aprovar esta sinopse! (*a Galeno*) Só a palavra escravo! Por que estar botando essas ideias na cabeça do público? Pra que lembrar? (...) ²¹³

A passagem acima permite identificar o temor do regime diante da possibilidade de que os produtos televisivos pudessem estimular o pensamento crítico e associativo, particularmente a telenovela, no exemplo citado. Assim, a televisão ofereceria perigo uma vez que permitiria que as pessoas pensassem autonomamente, exercício perigoso durante a Ditadura Civil-Militar. Há sem dúvida uma positivação da função da televisão, que poderia se constituir em uma valiosa ferramenta de reflexão e, por conseguinte, de oposição à ditadura. Uma vez mais, a televisão é mostrada como uma vítima da censura e como um setor impedido de exercer sua verdadeira

²¹³ BRAGA, op. cit., p. 614.

missão junto à sociedade. Curioso é pensar que ela, durante boa parte da ditadura, funcionou muito mais ao contrário do que temia e censura na minissérie, ou seja, a TV foi importante ferramenta de obtenção de consenso em torno do regime.

Outro ponto interessante é a utilização da música para enfatizar determinadas passagens: a trilha sonora da minissérie é escolhida de forma criteriosa e introduzida em uma cena específica, adequada à mensagem que se deseja ressaltar. Assim sendo, conforme anteriormente destacado, as notícias referentes ao período Médici são acompanhadas pela canção “Pra frente Brasil”, realçando o sentimento de otimismo que emerge de uma sociedade que deseja ser campeã da Copa do Mundo de Futebol, e cujo governo promete o progresso por meio da construção de obras de impacto. Simultaneamente, imagens e manchetes que remetiam a ações de grupos armados que enfrentam a ditadura são mostradas, como um contraponto ao cenário de otimismo.

De igual modo, a canção *Soy loco por ti América*, de Gilberto Gil e José Carlos Capinan, é pano de fundo musical de uma cena de grande importância: o momento em que Heloísa é detida por dois policiais na saída de uma festa. Os dois homens, vestindo ternos pretos, seguram a moça pelo braço e a ameaçam, caso grite por socorro. A música estabelece o contraste entre a letra, que exalta as belezas da América, e a violência do autoritarismo e da arbitrariedade retratada na cena. Outra canção que permeia a apresentação de manchetes da época é “Carta ao Tom”, composta por Vinícius de Moraes, a qual possui uma conotação nostálgica, mas ao mesmo tempo esperançosa; o autor afirma que “só resta uma certeza, é preciso acabar com essa tristeza, é preciso inventar de novo o amor”. Notícias características dramáticas, como o desaparecimento de Rubens Paiva e a deposição e morte do presidente chileno Salvador Allende, são intercaladas por imagens de Maria Bethânia, Emerson Fittipaldi na Fórmula 1 e a promessa do novo Presidente da República, o general Geisel, de promover uma abertura lenta e gradual do regime.

Por fim, aquela canção que é considerada o hino do exílio, embala as discussões e imagens relacionadas com esta situação, bem como do retorno dos personagens exilados. Cantada por Elis Regina, “O bêbado e o equilibrista” ficou vinculada ao regresso de todos que, por causa de suas convicções políticas, tiveram que afastar-se do país. A música, destarte, se torna mais um elemento que corrobora e embasa a mensagem trabalhada na cena, permitindo outro acesso de compreensão da situação demonstrada para o telespectador.

A narrativa da minissérie, além de apresentar a visão dos envolvidos na produção da obra sobre os eventos narrados, através de imagens e de música, também o faz mediante escolha de

palavras e termos que enfatizam as opiniões das personagens. Assim, a utilização da expressão “terrorismo”, para definir as ações nas quais estavam envolvidos Heloísa e João, demonstra um juízo de valor sobre a atuação dos que optaram pela luta armada. Dois personagens admitem tal classificação para os atos dos jovens citados, estando em polos distintos em relação às categorias de “mocinhos” e “vilões”: enquanto Maria Lúcia é dotada de positividade, Fábio é considerado um dos principais vilões da trama. Entretanto, ambos concordam na associação de métodos utilizados pela guerrilha como terrorismo, o que é possível observar no diálogo abaixo, em que Maria Lúcia solicita ao empresário auxílio para que João e Heloísa possam sair do país.

FÁBIO: – Sair do país, muito bem, mas onde é que ela está? (...)

MARIA LÚCIA: – (*a Fábio*) Onde ela está não dá pra dizer, mas ela e o João vão tá é na cadeia logo se ninguém ajudar, quem tem condições e devia ajudar é o senhor! (...) Desculpa, eles precisam sair sim, eu não tô fazendo drama.

FÁBIO: – E que fizesse, vou me deixar impressionar? Não sou homem de agir sob pressão, sabe, minha filha, claro que eu estou disposto a ajudar, mas eu quero saber qual é a situação, não é um grupo terrorista que vai me dizer o que eu devo fazer pela minha filha!

MARIA LÚCIA: – Então é bom o senhor mesmo resolver. E logo! Porque não tem tempo. E olha. Eu não tenho nada a ver com grupo nenhum, (*emocionada*) Não gosto de terrorista. Só não acho certo entregar pra polícia quando todo mundo diz que lá dentro eles... Se o senhor ainda se considera responsável pela sua filha, achava melhor pensar nisso.²¹⁴

A fala de Maria Lúcia confirma a compreensão de que João e Heloísa são, de fato, terroristas; e, segundo decorre da lógica discursiva da personagem, só não deveriam entregá-los à polícia porque eram sabidas e notórias as práticas de tortura em suas dependências. Portanto, insinua-se que os participantes da luta armada são criminosos, sem, em nenhum momento, considerar os atos do governo como terroristas. Dessa forma, pode-se subentender que não há uma crítica ao regime como um todo, mas sim a um órgão do interior de sua estrutura de poder, no caso a polícia. Na verdade, é possível concluir, após a leitura e análise do roteiro da minissérie, o quão branda é a crítica ao governo estabelecido na época a partir das palavras da personagem Bernardo, irmão de Heloísa, as quais são pronunciadas em uma conversa com Maria Lúcia. A personagem afirma que:

BERNARDO: – Não me arrependo de ter apoiado a Revolução não, Maria Lúcia, homens como o Castelo queriam salvar o país da desordem e voltar pros

²¹⁴ BRAGA, op. cit., p. 587.

quartéis. Foi pena terem cedido à linha dura. Tô com fé no Geisel, fé no futuro, radicalismo e intolerância não podem durar para sempre. Eu ainda hei de ver o Ocidente e o Oriente no mesmo barco, eu dou razão ao Churchill: “a democracia é o pior dos regimes, salvo todos os outros”.²¹⁵

Essa reflexão, em um momento de encerramento da minissérie, permite que o telespectador se despeça da trama com esta mensagem: a implantação da Ditadura Civil-Militar através de um golpe, cujo teor de ilegitimidade é atenuado pelo personagem através do uso da expressão “revolução”, não teria sido um equívoco; ao contrário, os militares, encabeçados pelo general Castelo Branco, teriam unicamente o objetivo de salvar a nação do caos estabelecido pela esquerda, meta extremamente louvável e para a qual a tomada de poder se justificaria. Assim, torna-se evidente o fato de que a crítica da minissérie à Ditadura Civil-Militar, aos aspectos negativos associados ao regime não são sobre o modelo governamental em si, mas tão somente à fase do endurecimento da ditadura. Deste modo, a postura dos envolvidos na produção mostra-se bastante ambígua, pois apesar do denominado “lado bom” se opor à ditadura, o antagonismo salutar é aquele que não pega em armas, sendo estes os radicais, os terroristas. De fato, aos que lutaram contra a ditadura, os verdadeiros rebeldes dos *Anos Rebeldes*, o roteiro só reserva críticas e decisões equivocadas.

²¹⁵ BRAGA, op. cit., p. 612.

CONCLUSÃO

A minissérie *Anos Rebeldes*, como percebemos desde o início desta pesquisa, e até mesmo antes, quando a assistimos com um olhar mais crítico, se configura como uma produção eminentemente contra a Ditadura Civil-Militar que imperou no Brasil durante vinte e um anos. O fato de a Rede Globo de Televisão financiar uma obra com esse teor crítico me inspirou a empreender a pesquisa, pois não havia encontrado algo semelhante na literatura sobre o tema. Como vimos, os trabalhos que versavam sobre o tema concentravam-se ou na reflexão sobre o período estudado, ou na análise da recepção. Uma leitura de “como a Rede Globo apresenta a sua visão de História sobre determinado período”, não eram as preocupações de tais trabalhos. Entretanto, uma obra que tem como mote principal a reconstrução histórica através de uma produção filmica deve, ao meu juízo, receber uma atenção sobre a forma como o período em questão é retratado. Em se tratando da Ditadura Civil-Militar essa necessidade torna-se ainda mais premente, uma vez que a empresa geradora do produto, se não se apresentava notoriamente antidemocrática no período em questão, foi, com efeito, apoiadora de um governo ditatorial, inclusive crescendo monstruosamente em termos empresariais frente a seus concorrentes, que eram mais antigos e, portanto, melhor estabelecidos no mercado de tele-difusão.

A partir de temáticas pautadas pela própria obra, podemos, ao longo da pesquisa, traçar alguns perfis analíticos inerentes à interpretação histórica oferecida ao tele-espectador. A temática do feminismo é um dos carros-chefe da minissérie e não poderia deixar de receber uma atenção especial. Tanto a protagonista identificada com a luta aberta à ditadura, quanto a que se mostra reticente em apoiar atitudes mais drásticas por parte dos opositores, oferece uma interpretação sobre o universo feminino bastante ampla na minissérie. Heloísa, que é a personagem que mais sofre transformações durante a estória, representa uma fatia significativa, ainda que pequena, do ponto de vista das mudanças culturais que ocorriam na época. Evidentemente que apresentar uma protagonista, a mais simpática ao público, como uma mulher desejosa de obter o controle do próprio corpo, desvinculando-se do jugo cultural machista imperante à época, a um público dos anos 1990 pode parecer simples. Afinal, essa postura não poderia ser tomada na década de 1960 ou 1970 impunemente. No entanto, é significativo que uma emissora identificada com o conservadorismo cultural trate a questão do sexo, para as

mulheres, de forma tão moderna, em se tratando de uma representação da década de 1960, mesmo que essa produção seja de 1992. A maior parte do público adulto que assiste tem, no mínimo, uma vaga noção de como esse assunto era tratado culturalmente há poucos anos antes.

Entretanto, a postura “progressista” em determinados assuntos é contrastada por certa omissão em outros. O tema da tortura é tratado, na minissérie, de forma muito tímida. A tortura indiscriminada estabelecida de forma institucional, embora de forma ilegal, é referida, primeiramente na sua forma mais branda, porém não menos assustadora, como no depoimento da personagem Mariana, ao relatar como foi sequestrada, após ter prestado depoimento em alguma dependência oficial do DOPS, foi coagida e agredida por pessoas sem identificação. É uma forma de mostrar como a prática do terror e da intimidação era realizada. Até mesmo o fato da proposta do roteiro e da boa interpretação da atriz em revelar a tensão contida no ato da convocação sugerir certa prática de indução de medo na sociedade pode apresentar uma crítica a tais práticas. No entanto, essa rara menção não sugere o quanto a imposição do terror era disseminada. De forma mais densa, e, portanto, crítica, a cena em que Heloísa explica como foi torturada coloca a minissérie de forma bastante clara ao lado oposto à ditadura. Esta é como percebemos ao longo da pesquisa, a postura da produção. Mas os silêncios, a forma de “montar um esquema de lembrar (uma parte) para esquecer (outra parte)”,²¹⁶ mostram as contradições de uma obra com um conteúdo político tão denso e controverso.

Outros temas importantes no cenário da Ditadura Civil-Militar também são apresentados de forma muito enxuta, para dizer o mínimo, como a situação das crianças nascidas em um contexto de conflito (filha de Heloísa) ou o protagonismo dos militares na Ditadura. Outros assuntos são ainda levemente mencionados – tão leve que apenas um olhar mais aprofundado pode captar – como a guerrilha do Araguaia, ou até mesmo solenemente ignorados, como a questão dos desaparecidos.

A guerrilha urbana é um dos temas em que a produção despeja mais crítica aos chamados “Anos de Chumbo”. Ao reconstituir o sequestro do Embaixador suíço, colocando os protagonistas considerados “mocinhos” em posição de embate político com o governo, a Rede Globo assume o lado daqueles que eram tratados como “terroristas” pela imprensa nacional na época, inclusive pelo grupo pertencente a Roberto Marinho. Quais seriam as intenções, declaradas ou não, dessa mudança de postura? Poderíamos refletir sobre uma pura e simples

²¹⁶ XAVIER, Ismail, 2001, op. cit., p. 255.

mudança de opinião? Creio que não, pois, se fosse o caso, não haveria porque eximir-se de temas ainda espinhosos, como as Forças Armadas e os desaparecidos. Do mesmo modo, se pensarmos na força motriz central que suscitou o golpe, a ditadura e o apoio à mesma, o modelo político-econômico ocidental de capitalismo, e sua aversão pelos modelos contestatórios, bem como a perseguição midiática àqueles que se encontram à margem dos benefícios burgueses e, que, direta ou indiretamente incomodam o poder hegemônico, como a esquerda nos anos 1960 e os gigantescos conglomerados de pobreza que assumem certa face anárquica em relação às instituições nos dias de hoje; não percebemos uma mudança de opinião por parte da mídia, muito menos da Rede Globo.

Além disso, é apenas na parte três da minissérie que a obra expressa simpatia a posições mais radicais. No restante da minissérie, os personagens mais valorizados são aqueles que se mostram mais “sensatos” e moderados. O pai de Maria Lúcia, Damasceno, o professor de História Avelar, Edgar, amigo de João que consegue levar uma vida relativamente tranquila sem perder o tom crítico à ditadura. A própria Maria Lúcia, em determinados momentos de antagonismo com o radicalismo exacerbado, e até mesmo caricato de João. Até mesmo alguém que estaria no lado oposto da estrutura melodramática, o filho, também empresário, de Fábio, Bernardo. Este, em contraponto ao radicalismo de direita do pai apresenta, até mesmo em certo ponto de conclusão da minissérie, uma visão de que o problema não era o governo militar em si, mas sim a chamada linha dura, fazendo um elogio ao presidente golpista Castelo Branco.

Dessa forma, podemos entender a postura da empresa em financiar uma obra com esse perfil ideológico como uma forma de adequação aos tempos que já se afastam do período representado. Essa interpretação encontra abrigo na própria conjuntura de produção da obra. Afinal a Rede Globo não apenas rompe relações com o governo Collor, mas ataca-o sistematicamente, tendo papel decisivo no processo político instalado naquele ano. Se isso é possível com um presidente que recebera apoio decisivo três anos antes, no processo eleitoral, o que dizer de uma ruptura com um passado não apenas superado, mas, naquele momento, em vias de tornar-se execrado. Assim, a Rede Globo, sem ir muito adiante a questões espinhosas, começa a cortar os laços com a Ditadura Civil-Militar.²¹⁷

²¹⁷ A denominação utilizada pelos telejornais também é significativa. A poucos anos atrás o período era sempre tratado como “regime militar”. Hoje já vemos alguns jornalistas referirem-se à “Ditadura”. Para quem estuda bastante o tema, sabemos a diferença significativa embutida nessa aparentemente inofensiva escolha. Chegará o dia em que se referirão a uma “Ditadura Civil-Militar?”

Assim, como historiadores, devemos fazer uma reflexão sobre como essa História é contada através da obra ficcional. A visão Global da Ditadura Civil-Militar não é apenas uma visão, uma interpretação da História. É também uma interpretação transmitida a milhões de pessoas, de forma direta ou indireta, pois mesmo quem não acompanhou a saga regularmente, mas assiste uma boa parte da programação da emissora, acaba tendo uma noção dos perfis centrais desenvolvidos na trama. As pessoas conversam, debatem e até ressignificam aquilo que é mostrado na telinha. Então, se o escopo interpretativo fixa suas diretrizes no imaginário do telespectador, é mais que natural que as linhas centrais de interpretação se disseminem entre aqueles que não refletem sobre História o tempo todo.

Como exercício interpretativo, o trabalho procurou, através de pressupostos teóricos calcados em uma História política e uma metodologia guiada pela relação Cinema-História, apresentar uma visão passada pela Rede Globo de Televisão da Ditadura Civil-Militar. As hipóteses aventadas no início da pesquisa não se revelaram completamente homogêneas ao longo do trabalho. Embora possamos colocar a minissérie Anos Rebeldes em uma posição de crítica à ditadura, percebemos claramente várias contradições inerentes a quem por muito tempo apoiou o regime e, pela mudança do panorama político, acabou tendo a necessidade de afastar-se das posturas antidemocráticas outrora adotadas.

REFERÊNCIAS

FONTES:

BRAGA, *Anos Rebeldes*. Gilberto. Os bastidores da criação de uma minissérie. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

ANOS REBELDES (DVD). Rio de Janeiro: Globo Vídeo, 2003.

ANOS REBELDES (VHS, transformado em DVD). Gravado diretamente da televisão em 1992.

BIBLIOGRAFIA

ACOSTA-ORJUELA, Guillermo Mauricio. *15 Motivos para “ficar de olho” na televisão*. Campinas: Alínea, 1999.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ALI, Tariq. *O poder das barricadas*. Uma autobiografia dos anos 60. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMANAQUE IBOPE. Disponível em: <http://www.almanaqueibope.com.br>.

ALMEIDA, Candido J. Mendes de; ARAÚJO, Maria Elisa (orgs.). *Televisão brasileira ao vivo*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

ANDRADE, Roberta M. de Barros. *O fascínio de Scherazade*. Os usos sociais da telenovela. São Paulo: Annablume, 2003.

ARBEX, José. *O poder da TV*. São Paulo: Scipione, 1995.

_____. *Showrnlismo. A notícia como espetáculo*. São Paulo: Casa Amarela, 2001.

ÁVILA, Carlos R. Améndola. *A teleinvasão*. São Paulo: Unimep, 1982.

BALOGH, Anna Maria. Minisséries: temos novidades no front. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (orgs.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina 2006.

_____. *O discurso ficcional na TV*. São Paulo: USP, 2002.

BAUER, Caroline Silveira. O departamento de ordem política e social do Rio Grande do Sul (DOPS/RS): terrorismo de estado e ação de polícia política durante a ditadura civil-militar brasileira. *Revista Ágora*, Vitória, n. 5, 2007.

BERNADET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORELLI, Sílvia H. Simões; PRIOLLI, Gabriel (orgs). *A Deusa Ferida*. Por que a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência. São Paulo: Summus, 2000.

BORGERTH, Luiz Eduardo. *Quem e como fizemos a TV Globo*. São Paulo: A Girafa, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. 3. ed. São Paulo: Papiros, 2000.

_____. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma História social da mídia*. De Gutemberg à Internet. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BRITTOS, Valério Cruz; SIMÕES, Denis Gerson. Cultura popular e sua metamorfose em produto do mercado televisivo. In: DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (orgs.) *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina 2006.

BRITTOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. *Rede Globo*. 40 anos de poder e hegemonia. São Paulo: Paulus, 2005.

BROOKS, Peter. (1976) *The Melodramatic Imagination*. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

BUCCI, Eugênio. *Brasil em tempos de TV*. São Paulo: Boitempo, 1997.

BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

BUONANNO, Milly. *El drama televisivo: identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1999.

BUTCHER, Pedro. *A dona da história: origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2006.

CAMPOS, Flávio de. *Anos Rebeldes*. Da minissérie de Gilberto Braga. São Paulo: Globo, 1997.

CAPPARELLI, Sérgio. *Televisão e capitalismo no Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

CAPPARELLI, Sérgio; LIMA, Venício A. de Lima. *Comunicação e Televisão*. Desafios da pós-globalização. São Paulo: Hacker, 2004.

CAPELATO, Maria Helena, et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007.

CASTRO, Nilo André Piana de. *Televisão e Presidência da República: a soberania em disputa de 1950 a 1964*. Porto Alegre: UFRGS, 2011. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em Ciência Política, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

_____. *Cinema e Ditadura e Militar*. Porto Alegre: PMPA/SMC – Casa Editora, [s/d].

_____. *Cinema e Segunda Guerra*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*. A História entre Certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade. UFRGS, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CHAUVEAU, Agnès; TÉTART, Philippe (org.) *Questões para a História do Tempo Presente*. Bauru: EDUSC, 1999.

COELHO, Teixeira. O imaginário da morte. In: NOVAES, Adauto (org.) *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

COIMBRA, Maria Cecília Bouças. Tortura ontem e hoje: resgatando uma certa história. *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 6, n. 2, p.11-19, jul/dez 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v6n2/v6n2a03.pdf>.

COLLING, Ana Maria. *A resistência da mulher à ditadura militar no Brasil*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

COMPARATO, Fábio Konder. É possível democratizar a televisão? In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato: crônicas políticas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

COSTA, Cristina. *A milésima segunda noite*. Da narrativa mítica à telenovela. Análise estética e sociológica. São Paulo: Annablume, 2000.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. (1967). Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEL PINO, Cristina; OLIVARES, Fernando. *Brand Placement: integración de marcas en la ficción audiovisual, evolución, casos estratégicos y tendencias*. Barcelona: Gedisa Editorial, 2006.

DICIONÁRIO da TV Globo. v. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DUARTE, Elizabeth Bastos; CASTRO, Maria Lília Dias de. (orgs.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina 2006.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Disponível em: http://www.intersindical.inf.br/formacao/engels/origem_familia_propriedade_privada_estado.pdf.

FARIA, Mônica de. *Imagem e Imaginário dos vilões contemporâneos: o vilão como representação do mal nos quadrinhos, cinema e games*. Porto Alegre: PUCRS, 2012. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Meios de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

FAVARETTO, Fernando. *Contribuições da teledramaturgia para a educação: um estudo da minissérie Anos Rebeldes*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 84 p. (Monografia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. CD-ROM.

FERNANDES, Ismael. *Memória da Telenovela Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

FERREIRA, Alexandre M. et al. (orgs.). *Uma História a cada filme*. Ciclos de Cinema Histórico. 2 v. Santa Maria: FACOS-UFSM, 2006, (v. 1); 2007 (v. 2).

FERREIRA, Leticia Schneider. A flor da Revolução: Rosa Luxemburgo e o Cinema. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al (orgs.). *Aprova dos 9: a História Contemporânea no Cinema*. Porto Alegre: Suliani Letra & Vida; EST, 2009. p. 31-40.

FERRO, Marc. *História da Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

_____. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

_____. *A Grande Guerra*. 1914-1918. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. FERRO, Marc. *A História Vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1976. p. 199-215.

FISCHER, Sandra; NASCIMENTO, Geraldo Carlos do. Vilões, Heróis e Lugares na Telenovela Brasileira Contemporânea: A Favorita e Insensato Coração. *Revista Comunicación*, n.10, v.1, 2012

FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira*. Nove reflexões sobre a distância. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Laura Graziela Figueiredo Fernandes. *Novela e Sociedade no Brasil*. Niterói: Editora Universidade Federal Fluminense, 1998.

GORENDER, Jacob. *Combate nas Trevas*. A esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.

GOULART, Marina. *A Participação da Televisão em Acontecimentos Históricos*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. Trabalho apresentado para a cadeira de Prática de Pesquisa em Estudos Brasileiros. (Texto digitado).

_____. *A representação da História através da TV: análise da minissérie Anos Rebeldes*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Trabalho apresentado para a cadeira de Técnica de Pesquisa Histórica II. (Texto digitado).

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. v. 2. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos et al. *A prova dos 9*. A História Contemporânea no Cinema. Porto Alegre: Est Edições & Suliani Letra e Vida; EST, 2009.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra. *Conflitos periféricos no século XX: cinema e história*. Porto Alegre: Armazém Digital, 2007.

HAMBURGUER, Esther. *O Brasil Antenado*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

HARTOG, Simon. *Beyond Citizen Kane* (Muito Além do Cidadão Kane), BBC, 105 min., 1993.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HERZ, Daniel. *A História Secreta da Rede Globo*. Porto Alegre: Dom Quixote, 2009.

HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *1968*. Contestação e utopia. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva,

2009.

JAMESON, Frederic. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

JORNAL NACIONAL. *A Notícia faz História*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2004.

JÚNIOR, Gonçalo. *País da TV*. A história da televisão brasileira. São Paulo: Conrad, 2001.

KEHL, Maria Rita. Fetichismo. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. Televisão e violência do imaginário. In: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KORNIS, Mônica Almeida, Ficção televisiva e identidade nacional: o caso da Rede Globo. In: CAPELATO, Maria Helena et al. (orgs.). *História e Cinema*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2007. p. 97-114.

_____. *Uma História do Brasil Recente nas minisséries da Rede Globo*. São Paulo: USP, 2000. 178p. Tese. (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

_____. Uma memória da história nacional recente: As minisséries da Rede Globo. In: *INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação, set. 2001, Campo Grande /MS. P. 1-17. Disponível em: <http://repositorio.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/5019/1/NP14KORNIS.pdf>.

_____. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler*. Uma história psicológica do cinema alemão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUCRJ, 2006.

LEAL, Ondina Fachel. *A leitura Social da novela das oito*. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo: UNICAMP, 2003.

LOBO, Narciso Júlio Freire. *Ficção e política: o Brasil nas minisséries*. São Paulo: USP, 1997. 268 p. Tese. (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

LOPES, Maria I. Vassalo de; BORELLI, Sílvia H. Simões; RESENDE, Vera da Rocha (orgs.). *Vivendo com a telenovela*. Mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo: Summus, 2002.

MACHADO, Romero C. *A fundação Roberto Marinho*. Porto Alegre: Tche, 1988.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Televisão*. A vida pelo vídeo. São Paulo: Moderna, 1993.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; MUÑOZ, Sonia. (orgs.). *Televisión y Melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo, 1992.

MATOS, Olga Chain Féres. Construção e desaparecimento do herói: uma questão de identidade nacional. *Tempo Social*, São Paulo, USP, 6 (1-2), 1994.

MATTELART, Armand. *Multinacionais e sistemas de comunicação*. Os aparelhos ideológicos do imperialismo. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1976.

MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. (orgs.). *O carnaval das imagens*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MATTOS, Sérgio. *História da Televisão brasileira*. Uma visão econômica, social e política. Petrópolis: Vozes, 2002.

MELO, Ana Cláudia Peixoto de. *História e Ficção: na minissérie Anos Rebeldes*. Uberlândia: UFU, 2006 123p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Uberlândia, Uberlândia, 2006.

MELO, José Marques de. *As Telenovelas da Globo*. Produção e Exportação. São Paulo: Summus, 1988.

MELLO, Geraldo Anhaia (org.). *Muito além do cidadão Kane*. São Paulo: Scritta, 1994.

MORAES, Patrícia. *O auto da Compadecida: do teatro à minissérie*. Marília: UNESP/UNIMAR, 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Estadual Paulista, Universidade de Marília, São Paulo, 2006.

MOREIRA ALVES, Maria Helena. *Estado e Oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru: Edusc, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. (a) A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, M. H.; MORETTIN, E.; NAPOLITANO, M.; SALIBA, E. T. (orgs.) *História e cinema*. Dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-83.

NAPOLITANO, Marcos. (b) *Como usar a Televisão na Sala de Aula*. São Paulo: Contexto, 2007.

NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária*. Televisão e Democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

NOVA, Cristiane. O Cinema e o conhecimento da História. *O Olho da História*. Revista de História Contemporânea, Salvador, n. 3, 1996. Disponível em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>.

NÓVOA, Jorge. Apologia da relação cinema-história. *O Olho da história*. Revista de História Contemporânea, Salvador, n.1, 1995. Disponível em <http://www.oohodahistoria.ufba.br/01apolog.html>.

NUNES, Ederson Gomes. *Da Tela para as Ruas: Anos Rebeldes e os caras-pintadas*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. 94 p.(Monografia) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. (Texto digitado).

ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia H. Simões; RAMOS, José Mário Ortiz Ramos; (orgs.). *Telenovela*. História e produção. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. 68: História e Cinema. Porto Alegre: Est, 2008.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. *As minisséries brasileiras: irradiações da latinidade na cultura global. Tendências atuais de produção e exibição na indústria televisiva.* Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-minisseries-brasileiras.pdf>.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de Televisão.* São Paulo: Moderna, 1998.

PEREIRA, Carlos Alberto M.; MIRANDA, Ricardo. *Televisão.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEREIRA, Raimundo Rodrigues (ed.). *Retrato do Brasil. 1964-1985. Uma Instituição Nacional.* v. II. São Paulo: Editora Política, 1984.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história.* Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PONGE, Robert. *O ano das muitas primaveras.* Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998.

PEIXOTO, Nelson Brissac. As imagens de TV têm tempo? In: NOVAES, Adauto (org.). *Rede Imaginária: televisão e democracia.* São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1991.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.

PONTE PRETA, Stanislaw. *FEBEAPA: Festival de besteiras que assola o país.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

PUHL, Paula Regina; SILVA, Cristina Ennes da. A ficção seriada e a construção da memória dos universitários pela minissérie JK. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.* 2007. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/view/202/203>.

REDE GLOBO DE TELEVISAO. *15 anos de história.* Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1984.

REIMAO, Sandra. *Livros e televisão: correlações.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.

RIDENTI, Marcelo. 1968: rebeliões e utopias. In: REIS FILHO, Daniel Aarão et al. (orgs.). *O século XX: o tempo das dúvidas – do declínio das utopias às globalizações*. v. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ROJAS MIX, Miguel. *El Imaginário*. Civilización y cultura Del siglo XXI. Buenos Aires: Prometeu Libros, 2006.

ROSENSTONE, Robert. A. *El pasado en imágenes*. El desafío del cine a nuestra idea de la historia. Barcelona: Ariel, 1997.

ROSSINI, Miriam de Souza. *As marcas do passado: o filme histórico como efeito do real*. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Tese (Doutorado História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

_____. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades do fazer histórico. In: LOPES, Antonio Herculano et al. *História e Linguagens*. Texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. *Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 12, maio/agosto de 2004.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: Annablume, 2008.

SIRKIS, Alfredo. *Os Carbonários: memórias da guerrilha perdida*. São Paulo: Global, 1981.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

WEBER, Maria Helena. *Comunicação e Espetáculos da Política*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

XAVIER, Ismail. Da moral religiosa ao senso-comum pós-freudiano. Imagens da história nacional na teleficção brasileira. In: *O olhar e a cena*. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2004.

_____. Lembrar para esquecer. In: TELES, Janaína (org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?* São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2001.

XAVIER, Ricardo. *Almanaque da TV*. 50 anos de memória e informação. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.