

Brasil anos 1990: teleficção e ditadura — entre memórias e história*

Roberto Abdala Junior
Universidade Federal de Goiás
Goiânia, Goiás, Brasil
abdalajr@gmail.com

RESUMO

No ano de 1992 a Rede Globo de Televisão exibiu a minissérie *Anos rebeldes* e também ocorreram as manifestações públicas pró-*impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello, nas quais os estudantes faziam referências veladas e deliberadas à obra de teleficção. A partir da evidente articulação entre esses dois eventos, o artigo discute o emprego da teledramaturgia como fonte histórica capaz de revelar aspectos da “cultura histórica” brasileira.

Palavras-chave: Brasil; ditadura; cultura histórica; teleficção.

ABSTRACT

In 1992, Globo TV Network showed the miniseries “Anos Rebeldes”, and there were also public demonstrations pro-impeachment of President Fernando Collor de Mello, in which students made veiled and deliberate references to the TV series. From the obvious link between these two events, the article discusses the use of television fiction as a source that can reveal aspects of Brazilian “historical culture.”

Keywords: Brazil; dictatorship; historical culture; television fiction.

* O artigo é fruto de tese defendida junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Durante dois anos pude contar com bolsa da Capes e depois do CNPq. Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a estas instituições e, particularmente, à minha orientadora, Regina Alves da Silva. Artigo recebido em 6 de julho de 2012 e aceito em 15 de outubro de 2012.

A televisão é, para a vida moderna,
o que era o campanário para a aldeia.

Pierre Nora¹

Introdução

A epígrafe foi escrita por um historiador francês sobre a realidade europeia dos anos 1970, mas a intenção é usá-la para abrir um debate, cada vez mais incontornável, quando o foco é a América Latina contemporânea: como estudar as sociedades do continente sem reconhecer e incluir na análise o papel dos meios de comunicação de massa, da televisão em particular, sobretudo da teleficção? Sabemos que os historiadores não estão alheios à questão, como a frase indica muito bem. Mas, ainda falta muito a percorrer nesse caminho.

O artigo que ora apresentamos consiste em uma contribuição para pesquisas nesse campo e é fruto de uma oportunidade histórica rara: dois eventos — um ligado à cultura da teleficção no Brasil e outro histórico — estiveram relacionados, de maneira incomum, em 1992. Ao longo do ano houve a exibição da minissérie *Anos rebeldes*² — obra produzida e exibida pela maior empresa de televisão do Brasil — e ocorreu o *impeachment* do primeiro presidente eleito, por voto direto, depois do final da ditadura militar no país — Fernando Collor de Mello. Merecem atenção dois outros aspectos característicos daquele contexto: nas manifestações públicas que apoiaram o processo de *impeachment* do presidente, era possível observar a presença maciça de estudantes e a trama da minissérie transcorre no período de vigência da ditadura.

O mais intrigante, entretanto, é que testemunhos de época insistem em afirmar que se estabeleceram relações entre as manifestações públicas que precederam o processo de *impeachment* e a minissérie. A revista de maior circulação nacional — a *Veja* —, por exemplo, afirmava numa das reportagens sobre as manifestações pró-*impeachment* que nos 50 mil panfletos e 20 mil cartazes distribuídos pela União Brasileira de Estudantes Secundaristas convocando a população para a manifestação de São Paulo “se lia ‘Anos Rebeldes, próximo capítulo: Fora Collor, Impeachment Já’”.³ “A panfletagem eletrônica, patrocinada involuntariamente pela Rede Globo de Televisão com a minissérie *Anos Rebeldes*, ajudou a engrossar as manifestações”, sentenciou a revista *IstoÉ* — maior concorrente da *Veja*.⁴

As evidências empíricas, como é possível entrever nos trechos acima, indicam que no ano de 1992 houve momento em que as memórias, a história e a teleficção estabeleceram relações na sociedade brasileira, de tal ordem que é possível convertê-las em objeto de estudo da História. A investigação, da qual vamos apresentar alguns elementos, consistiu em buscar, inicialmente, um quadro conceitual segundo o qual as opiniões expressas na *mídia* se convertessem em argumento teórico e a minissérie pudesse se tornar fonte histórica privilegiada, no sentido de contribuir para uma compreensão mais consistente do papel que a obra de teledramaturgia desempenhou na sociedade brasileira no ano de 1992.

¹ NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 182.

² ANOS rebeldes. Autor: Gilberto Braga. Direção: Denis Carvalho, Silvio Tendler e Ivan Zettel. Direção geral: Dennis Carvalho. Produção: Rede Globo de Televisão, 1992-2003. 3 DVDs (680 min). Período de exibição: de 14-7-1992 a 14-8-1992. Horário: 22h30. Nº de capítulos: 20.

³ ALEGRIA, alegria: enquanto os governistas trocam favores, com humor e objetividade a rebeldia adolescente toma as ruas pedindo a saída do presidente. *Veja*, São Paulo, n. 1.248, p. 18-23, 19 ago. 1992.

⁴ A FORÇA da galera. A geração Coca-Cola deixa os shoppings, vai às ruas e lidera com humor o movimento a favor do impeachment de Collor. *IstoÉ*, São Paulo, n. 1.196, p. 32-35, 2 set.1992.

Assim, tornava-se plausível argumentar que um segmento do “grande público”⁵ — no caso, os estudantes —, ao revisitar este passado traumático da sociedade brasileira por meio da teleficção, pudesse atribuir à história novos significados, tomando-a — a história e não a obra — como inspiração/referência para suas ações no presente.⁶ A partir dessa premissa, restaria demonstrar que *Anos rebeldes* poderia ser considerada uma narrativa que retomava e organizava aquele passado, mas guardava, necessariamente, coerência com as memórias e os conhecimentos que o público detinha sobre ele.⁷ Outros aspectos característicos da historicidade da obra emergiriam ao longo da pesquisa, mas não estarão sob o foco desta apresentação.

Seguindo esta trajetória, teceremos algumas considerações teóricas que autorizem o acolhimento da ideia de que aqueles dois eventos estiveram relacionados, mas não exatamente como argumentavam os testemunhos de época. Na sequência, analisaremos aspectos da minissérie que evidenciam a possibilidade de a obra ter cumprido o papel que lhe foi atribuído, embora de forma muito distinta daquela expressa pelas *fontes*.

A teleficção em diálogo/interação⁸ com a história/História

As reflexões que orientaram nossa análise, procurando compreender as relações ocorridas entre a minissérie *Anos rebeldes* e os estudantes que participaram do movimento pró-*impeachment*, assentaram-se, principalmente, na articulação dos argumentos de três autores (e alguns de seus seguidores que serão citados quando for o caso): Mikhail Bakhtin, Raymond Williams e Jörn Rüsen. A impressão de tratar-se de amplo quadro teórico é ilusória, pois Rüsen nos oferece uma análise epistemológica do conhecimento histórico que não se confronta com a formação inicial de Bakhtin e Williams, tributária do marxismo. Aliás, o traço que reúne os dois últimos teóricos é, exatamente, que em suas teses há uma ruptura com o “marxismo ortodoxo”, no que tange à concepção de linguagem e em suas relações com a vida social, a consciência e o psiquismo humano.⁹

Todos os autores — inclusive Rüsen — atribuem um papel fundamental às práticas culturais, aos aspectos antropológicos e históricos da aprendizagem. Também concedem lugar de destaque às interações sociais e aos processos comunicacionais, conferindo função estratégica à linguagem. O argumento de Rüsen que serviu como diretriz teórica à investigação nasce desta perspectiva e foi expresso, sucintamente, no trecho a seguir:

Não há cultura humana sem um elemento constitutivo de memória comum. Ao lembrar, interpretar e representar o passado, as pessoas compreendem sua vida cotidiana e desenvolvem uma perspectiva futura delas próprias e de seu mundo. História, nesse sentido fundamental e antropológicamente universal, é uma reminiscência interpretativa do passado de uma cultura, que serve como um meio de orientar o grupo no presente.¹⁰

⁵ WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. São Paulo: Edições Asa, 1996 [1990].

⁶ RÜSEN, Jörn. Razão histórica. In: _____. *Teoria da História I: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001. (Na verdade, esta é uma das premissas de toda a obra do autor.) WERTSCH, James V. *Voices of collective remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

⁷ RÜSEN, Jörn. Razão histórica, op. cit.; WERTSCH, James. *Voices of collective remembering*, op. cit.; CARRETERO, Mario; ROSA, Alberto; GONZÁLEZ, María Fernanda. *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

⁸ WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and culture form*. Nova York: Schocken Books, 1975.

⁹ WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 [1971].

¹⁰ RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa intercultural. In: MALERBA, Jurandir. (Org.). *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 188.

Rüsen também analisa o papel que alguns elementos do texto historiográfico desempenham nos processos sociais e/ou individuais aos quais estão vinculados. Seu argumento é que a subjetividade dos destinatários é “interpelada” pela retórica e estética das “narrativas históricas”, permitindo que eles alcancem um entendimento profundo de si mesmos e de sua historicidade.¹¹ As reflexões anteriores, embora se refiram às narrativas produzidas por historiadores profissionais, na prática, também podem ser atribuídas às demais obras que têm o passado como objeto, ressaltando que a legitimidade e a confiabilidade dessas últimas estarão, sempre, mais sujeitas a questionamentos e objeções.¹²

O termo “interpelar” empregado por Rüsen ao interpretar o impacto que uma obra “histórica” causa no público “destinatário” indica que o processo pode muito bem ser considerado “diálogo”.¹³ Seria correto pensar então que a obra histórica provoca “respostas”, mesmo que cognitivas, neste mesmo público — como defendem Bakhtin e Williams.¹⁴ Ademais, seu argumento toma como premissa que a tessitura da narrativa configura um horizonte de leitura — concepção que se aproxima dos argumentos de outros autores que orientam nossa análise.

A noção de uma operação “dialógica”¹⁵ entre obra histórica, contexto e consciência do público abre caminho para abordarmos a imprescindível contribuição das teorias bakhtinianas, uma vez que, para o filósofo da linguagem,

Qualquer tipo genuíno de compreensão deve ser *ativo*, deve conter já o germe de uma resposta. (...) Compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente. (...) Assim, cada um dos elementos significativos isoláveis de uma enunciação e a enunciação toda são transferidos nas nossas mentes para um outro contexto, ativo e responsivo. A compreensão é uma forma de *diálogo* (...) Na verdade, a significação (...) só se realiza no processo de compreensão ativa e responsiva.¹⁶

Nesta passagem estão expressas algumas das mais importantes teses que orientam as reflexões de Bakhtin e que também repercutiram nas de Williams.¹⁷ O conceito de “dialogismo” é central no pensamento bakhtiniano, constringendo a análise aos processos comunicacionais de forma mais integrada, evitando que o foco analítico concentre-se sobre seus componentes: produção, mensagem, recepção. Trata-se de um conceito de aplicação bastante ampla — permitindo que se apreendam diversas práticas sociais,¹⁸ inclusive de “recepção social”, como veremos a seguir. Também pressupõe a compreensão individual/coletiva como um processo no qual sua dinâmica lhe confere um caráter social e cultural determinante.

¹¹ RÜSEN, Jörn. *História viva. Teoria da história III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. p. 28-38.

¹² Ibidem.

¹³ PALTÍ, Elías José. *Giro lingüístico e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.

¹⁴ BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997; WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003 [1961]; WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and culture form*, op. cit.; STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992. p. 33-34. WERTSCH, James. *Voices of collective remembering*, op. cit.; CARRETERO, Mario; ROSA, Alberto; GONZÁLEZ, María Fernanda. *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, op. cit.

¹⁵ LA CAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elías José. *Giro lingüístico e história intelectual*, op. cit. p. 237-293.

¹⁶ BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*, op. cit. p. 131.

¹⁷ WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and culture form*, op. cit.; WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*, op. cit.

¹⁸ RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (Org.). *Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2010.

Neste quadro conceitual, indivíduo e/ou público não se constituem como elementos passivos diante da obra; nem esta como detentora de significados em si, pois estes somente podem ser apreendidos quando se considera o contexto histórico e sociocultural de enunciação/exibição. Além disso, é preciso considerar que o fenômeno da “reação responsiva” que os discursos operam, cognitivamente, no público quando este é “interpelado” pelas obras — históricas (ou não) — se constitui em chave para apreendermos o processo em foco.

Afinal, como argumenta o próprio Bakhtin, “A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal [e não verbal] de uma dada esfera cultural”.¹⁹ Ou, como prefere Stam, ao pensar a aplicação das teses bakhtinianas ao campo da mídia: o conceito de “diálogo” poderia referir-se, também, “às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta”.²⁰

No caso em análise, pode-se considerar que houve “reação responsiva” do público aos diálogos que a minissérie propôs/estabeleceu (interação) com o repertório (cultura histórica) sobre o período. Uma cultura histórica que era então coletivamente compartilhada por amplos segmentos da sociedade brasileira. Entretanto, a dimensão que a noção de “reação responsiva” apresenta numa abordagem histórica somente pode ser apreendida por meio de um estudo empírico.

Cultura histórica: entre história, memórias e historiografia

Encerrado o embate no campo de luta,
iniciaram-se imediatamente as batalhas de memória.

Daniel Aarão Reis Filho²¹

Nossa análise da minissérie tomou por foco os diálogos com obras que buscavam consolidar aspectos do passado experimentado pelos agentes sociais mais ativos nas “lutas de memória” sobre a ditadura. Tais lutas, em função do fim do regime, estavam especialmente acirradas na década de 1980. Assim, *Anos rebeldes*, nascida no contexto dessas disputas, pode ser considerada também fruto do processo histórico que se desdobrava na cultura. Apresenta-se, então, um impasse teórico: afinal, a pesquisa visa abordar memórias,²² história ou História — essa última tomada no sentido de “matriz disciplinar”, conforme Rüsen?

¹⁹ BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1998. p. 197.

²⁰ STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, op. cit. p. 33-34.

²¹ REIS FILHO, Daniel A. Ditadura e sociedade: as reconstruções da memória. In: REIS FILHO, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. (Org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004. p. 39.

²² Uma série de problemas relativos às questões que envolvem memórias sociais e História levou alguns autores a defini-las, genericamente, como formas de “evocação do passado” — preferência de Ricœur e Yerushalmi. No sentido de problematizar um pouco mais essas relações, Ricœur transcreveu uma passagem de Yerushalmi, explicando tratar-se de um historiador dos judeus, povo que nunca se preocupou em dar tratamento historiográfico às suas memórias, e afirmando que ela serve a todos os historiadores: a História “não tem a intenção de restaurar a memória, mas representa outro gênero, realmente novo de memória”. Sob este viés, a oposição clássica, nascida entre os gregos, converte-se em disputa deliberada na contemporaneidade: essas formas de evocação do passado — “memórias” e História — estão em luta por legitimar-se, socialmente, como guardiãs do passado. A intenção dos autores ou a nossa não é desqualificar a operação historiográfica, mas reconhecer que, do ponto de vista das práticas sociais efetivas e no contexto da cultura histórica, memórias sociais e História cumprem papéis análogos. Aliás, este é o problema com o qual os historiadores se deparam cada vez com mais frequência: legitimar a matriz disciplinar História como a mais confiável (e, diríamos, também crítica) representação do passado dos povos. RICŒUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000. p. 517.

A formulação da questão antecipa nossa escolha teórica, pois o historiador alemão emprega a noção de “cultura histórica”, mais apropriada à investigação, uma vez que ela se refere ao campo em que os potenciais de racionalidade do pensamento histórico atuam na vida prática.²³ Em outros termos, a cultura histórica exerce a função antropológica fundamental de orientação das práticas individuais/sociais no presente. Mas, ao contrário de outras abordagens, os potenciais de racionalidade se referem a todas as formas de interpretação do passado que circulam numa dada cultura, em determinada época. A noção de cultura histórica assegura, também, que o próprio conhecimento do passado seja historicizado.

Ao nos referirmos à cultura histórica estamos considerando, então, que entram na sua composição produções historiográficas, memorialísticas — individuais e coletivas —, a cultura histórica escolar, bem como produções artísticas, políticas, ensaísticas e científicas.²⁴ A noção de “cultura histórica” permite que façamos referência a todo o acervo — entre obras e práticas sociais diversas — que, de alguma maneira, verse sobre as experiências individuais e coletivas no tempo, numa dada época. Seu emprego permite, ainda, que todo o acervo que compõe a cultura histórica não seja hierarquizado.

Dessa perspectiva, é possível empregar cultura histórica para nos referirmos ao conjunto de bens e práticas culturais, cujo objeto é o passado coletivo que tem lugar nas culturas ocidentais ou ocidentalizadas, especialmente, a partir do último quartel do século XVIII — quando aparece a ideia de uma História de caráter científico que transformará as formas de conceber o passado.²⁵ A noção permite incorporar também reflexões sobre o papel de obras com tais características na construção das “nações” contemporâneas,²⁶ considerando as dimensões alcançadas pelas novas tecnologias de comunicação e os avanços da educação formal, ocorridos desde o século XIX e seus desdobramentos na elaboração de discursos e construção de representações sobre o passado coletivo.²⁷

A minissérie atende, por outro lado, às recomendações do autor para a noção de narrativas de caráter histórico que têm o papel de lançar luz sobre o passado, atribuindo-lhe significado no presente. Segundo Rüsen, “narrativas” detêm um caráter propriamente “histórico” se e quando o sentido que atribuem às experiências do tempo “emerja plenamente na forma de uma história na qual o passado é interpretado, o presente entendido e o futuro esperado mediante essa mesma interpretação”. Aqui, seu argumento não se restringe às narrativas historiográficas.²⁸

Dessa forma, *Anos rebeldes* pode ser considerada uma narrativa de caráter histórico que significou uma escolha entre as formas de representar a experiência do passado recente do Brasil, operada pelos indivíduos e/ou agentes sociais envolvidos na produção e ou recepção, de forma consciente ou não. Nessa perspectiva, pode-se pensar que a obra ofereceu um olhar aos processos experimentados pela sociedade brasileira nas décadas anteriores, articulando-os²⁹ numa narrativa fácil de ser compreendida pelo “grande público” e, nessa medida, também passível de compor a “cultura histórica” de época sobre a ditadura, servindo, inclusive, de orientação às ações no presente.

A reportagem/testemunho da revista *Veja* sobre a minissérie parece confirmar o argumento, tanto no que se refere à obra quanto no que diz respeito à cultura histórica:

²³ RÜSEN, Jörn. *História viva*, op. cit. p. 121.

²⁴ ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Org.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

²⁵ KOSELLECK, Reinhart. La formación del concepto moderno de historia. In: _____. *historia/Historia*. Madri: Trota, 2004. p. 27-106.

²⁶ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005 [1983/1991]; HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002; BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

²⁷ WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and culture form*, op. cit.

²⁸ RÜSEN, Jörn. Razão histórica, op. cit. p. 160.

²⁹ FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1994 (1992).

O regime de 1964 é mostrado como o grande vilão. *Seus comandantes militares, e aliados civis*, como os empresários que colaboravam no fortalecimento do governo são retratados como cidadãos sem escrúpulos, capazes de abusar da autoridade, de corromper adolescentes para obter informações de cunho pessoal e de torturar. *Do outro lado encontram-se os heróis*.³⁰

A produção historiográfica de época³¹ sobre a ditadura comprova, fartamente, as afirmações acima e, a mais recente,³² indica que *Anos rebeldes* até antecipava-se a uma constatação histórica evidente, mas que era então claramente omitida. Referimo-nos à efetiva participação da sociedade civil na construção de um contexto político favorável ao golpe e ao apoio dispensado à ditadura por importantes segmentos e agentes sociais brasileiros.

A análise que realizamos sobre *Anos rebeldes* obedeceu às orientações teóricas segundo as quais é necessário considerar suas dimensões de produção, circulação e, sobretudo, de recepção. Nossa análise buscou destacar na narrativa aqueles elementos cujas características permitiriam ao seu público que se realizasse uma reconfiguração significativa do passado que lhe serve de contexto histórico e que também alimentou as memórias e conhecimento da história dos brasileiros na década de 1980.

A obra *Anos rebeldes*: concepção e realização

A Rede Globo de Televisão vinha produzindo e incluindo em sua programação obras de ficção com temas da história brasileira desde o início dos anos 1980. Inclusive, o recurso à produção de séries pela empresa nascera de uma tentativa de contornar o distanciamento entre o mundo apresentado pela teleficção e a realidade empírica brasileira na qual, segundo Daniel Filho, o público efetivamente vive. O diretor da empresa considerava ainda que “o seriado é também um produto da abertura proposta pelo país, na medida em que teremos chance de mergulhar mais fundo em nossa realidade”.³³

Neste trecho, embora o diretor se refira a outro formato de teleficção, a preocupação com a nova situação histórica do país é evidente. Merece especial atenção o fato de que as transformações pelas quais a sociedade brasileira passava no período da “transição democrática” — entre o final da ditadura e as primeiras eleições diretas para presidente — ainda não estavam claras para as empresas. Tampouco se sabia como o processo repercutiria no quadro das forças sociais e políticas ou mesmo no “mercado”, especialmente para aquelas empresas cujos produtos têm caráter simbólico. Tal situação deve ter contribuído para que a TV Globo criasse um órgão encarregado de arejar a produção da teleficção: a Casa de Criação.³⁴

Segundo Kornis, foi lá que nasceu a ideia de se tomar a história do Brasil como mote para as minis-séries.³⁵ Dias Gomes, seu idealizador, escreveu que a Casa de Criação foi um projeto que ficou em estu-

³⁰ *Veja*, São Paulo, p. 87, 15 jul. 1992; grifo nosso.

³¹ DREIFUSS, René Armand. *1964, a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981; ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Tradução de Clovis Marques. Petrópolis: Vozes, 1984; SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 a 1985*. Tradução de Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

³² REIS FILHO, Daniel A.; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. (Org.). *O golpe e a ditadura militar*, op. cit.; FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org.). *O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

³³ Apud MATTELART, Michèle; MATTELARD, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1998 [1989]. p. 117.

³⁴ KORNIS, Mônica de Almeida. Uma memória da história nacional recente. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, XXIV, 2001, Campo Grande.

³⁵ *Ibidem*. Consultar também Memória Globo: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235954,00.html>>.

do por cinco anos na empresa. O dramaturgo explica: “Expus a ideia ao Boni, que a apoiou com entusiasmo. Daniel Filho, que assumia naquele momento a direção da Central Globo de Produção, reforçou esse apoio”.³⁶ O dramaturgo chamou para participar da empreitada alguns dos mais renomados autores de ficção brasileiros: Doc Comparato, Ferreira Gullar, Antonio Mercado. Mas, segundo ele, logo

começaram as cobranças, ciúmeiras internas e dissimuladas acusações a mim de querer ditar a política cultural da emissora (eu, um perigoso comunista) e uma campanha insidiosa surgia na imprensa, capitaneada pelo jornalista Ferreira Neto³⁷ (...) após dois anos, surtiu efeito e a casa foi fechada.³⁸

Os testemunhos anteriores deixam à mostra algumas disputas que se desenrolavam dentro da empresa, bem como permitem avaliar a importância e o poder que os autores de teledramaturgia detinham no interior da indústria televisiva brasileira. Nesse contexto, é necessário observar o peso econômico e estratégico que as telenovelas representavam para a televisão.³⁹

A “novela” alavancava a audiência para toda a estação, escreveu em suas memórias Walter Clark,⁴⁰ um dos mais importantes *executivos* da televisão brasileira, responsável pela estruturação empresarial da TV Globo nos anos 1960-1970.⁴¹ Mas, nem mesmo todo esse poder foi capaz de garantir que um comunista declarado, como Dias Gomes, pudesse sugerir diretrizes para a “política cultural” de um veículo de comunicação de massas tão poderoso como a Rede Globo de Televisão.

A *estória*: autoria

Os autores principais de *Anos rebeldes* foram Gilberto Braga e Sérgio Marques, que reforçou a equipe e, ao contrário do primeiro e principal autor, “viveu na pele a ditadura”.⁴² Sérgio Marques também foi membro da Casa de Criação, entre 1985 e 1987.⁴³ Além disso, o próprio Braga passou pela Casa de Criação e foi membro — como Marques — daquela geração dos anos 1960 que era representada na obra de teleficção. Assim, mesmo que Braga fosse um “alienado” — como insistiu em afirmar em entrevistas que concedeu na época⁴⁴ —, contava entre seus amigos homens e mulheres que foram alvos dos órgãos de repressão e guardavam lembranças traumáticas daquele período.⁴⁵

Anos rebeldes não destoa, completamente, do tom que Gilberto Braga vinha imprimindo aos enredos de suas obras até então. Alguns autores, inclusive, tomam o conjunto das duas minisséries — *Anos dourados* e *Anos rebeldes* — por foco, considerando que se pretendia “contar a história do Brasil” ou

³⁶ GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p. 336.

³⁷ Ferreira Neto era mantido no quadro de funcionários da TV Globo graças aos contatos que mantinha com os militares. CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência*. São Paulo: Best Seller, 1991.

³⁸ GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*, op. cit. p. 336.

³⁹ CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência*, op. cit.; ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991 [1989].

⁴⁰ CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência*, op. cit. p. 146.

⁴¹ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*, op. cit.

⁴² DOCE vingança de um fazedor de sucesso. *Correio Brasiliense*, 12 jun. 1992. Caderno Correio da TV, p. 10.

⁴³ MEMÓRIA Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-235954,00.html>>.

⁴⁴ FUSCO, Tânia. O alienado vai à luta; Gilberto Braga faz de sua minissérie Anos Rebeldes um libelo contra a repressão montada pelo regime militar. *IstoÉ*, São Paulo, n. 1.176, p. 5, 15 abr. 1992. Seção: Entrevista.

⁴⁵ Vale conferir depoimento do autor décadas depois da realização da obra no qual Braga confirma o que dissemos (*O Sol: caminhando contra o vento*. Direção: Tetê Moraes e Martha Alencar. Manaus: Videolar, 2006. 95 min.)

mesmo da “Nova República”.⁴⁶ Alguns destes elementos contribuíram para que a minissérie ganhasse corpo e se transformasse numa obra da Rede Globo que levou alguns membros da esquerda a tecerem avaliações positivas e não críticas à obra, como seria de se esperar e como era mais frequente naqueles anos.⁴⁷

A produção da minissérie iniciou-se em 12 de abril de 1992, apesar de a sinopse da obra ter sido enviada bem antes à direção de produção da TV Globo.⁴⁸ A direção geral ficou a cargo de Denis Carvalho e Ivan Zettel, e as imagens de época foram confiadas a Sílvio Tendler, certamente pelo trabalho de pesquisa sobre imagens-movimento que caracterizam a carreira do cineasta.

O trabalho de Tendler resultou numa novidade inaugurada pela minissérie que consiste na confecção de “painéis documentais”: cenas constituídas por imagens e imagens-movimento de época que foram utilizadas, pela primeira vez, na teleficção.⁴⁹ Outra novidade foi que nesses painéis documentais em preto e branco foram “inseridas” — artificialmente — participações dos personagens da minissérie nos acontecimentos históricos reais registrados pelas câmeras.⁵⁰

A estória: inspiração

Os livros que serviram de inspiração à minissérie foram: *Os carbonários*, de Alfredo Sirkys (1981), e *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura (1988), dos quais a TV Globo adquiriu os direitos autorais. Tais escolhas não parecem deixar dúvida quanto ao fato de que a obra televisiva pendeu para o lado das memórias da esquerda. Uma passagem do noticiário de *O Estado de S. Paulo* que aborda a minissérie atesta o caráter das escolhas que alimentaram a produção: “O pano de fundo informa sobre a morte do estudante Edson Luís no restaurante Calabouço, sobre a passeata dos Cem Mil, (...) sobre as torturas e prisões da ditadura militar”. Os autores, entretanto, garantiam na entrevista que concederam ao jornal que não houve “a intenção de esmiuçar os acontecimentos, mas verificar de que maneira eles agiram sobre a juventude”.⁵¹

Nas passagens emerge um dos mais importantes argumentos sobre a minissérie: ao contrário do que afirmam alguns estudos, em abril daquele ano de 1992, quando a obra ainda estava entre a concepção e a execução, os autores pensavam que ela deveria expressar “de que maneira eles [os acontecimentos] agiram sobre a juventude” dos anos 1960 e 1970. No entanto, Gilberto Braga não deixa dúvidas quanto à sua intenção em relação à obra — opinião, aliás, que enfatizou em todas as entrevistas que consultamos: “Esta é uma história contra o autoritarismo”.⁵²

⁴⁶ KORNIS, Mônica de Almeida. Uma memória da história nacional recente, op. cit.; XAVIER, Ismail. *Do senso moral-religioso ao senso comum pós-freudiano: imagens da história nacional na teleficção brasileira*. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Telenovela: internacionalização e interculturalidade*. São Paulo: Loyola, 2004. p. 47-73.

⁴⁷ Houve, na verdade, censura da direção a algumas passagens de um capítulo que apresentava cenas mais violentas, ligadas aos militares e suas atitudes contra os estudantes. Mas, trata-se de um preciosismo que preferimos negligenciar, enfocando os demais capítulos ao longo dos quais aspectos da história do Brasil dos anos 1960-1970-1980 são apresentados. A respeito de objeções feitas à obra, merece atenção o debate suscitado pelo filme *O que é isso companheiro?* (1997) e algumas posições assumidas pelos debatedores sobre a minissérie. (REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o sequestro da História*. 2. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.)

⁴⁸ “ANOS rebeldes” revê anos 60. *O Estado de S. Paulo*, 27 abr. 1992.

⁴⁹ KORNIS, Mônica de Almeida. Anos Rebeldes e a construção televisiva da história. In: 1964-2004: 40 ANOS DO GOLPE: DITADURA MILITAR E RESISTÊNCIA NO BRASIL, 2004, Niterói e Rio de Janeiro. FICO, Carlos et al. (Org.). *1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 321-328, 327.

⁵⁰ A REBELDIA de uma geração na Globo. *Correio Brasiliense*, Brasília, 14 jul. 1992. Caderno Dois, p. 8.

⁵¹ “ANOS rebeldes” revê anos 60. *O Estado de S. Paulo*. 27 abr. 1992.

⁵² A REBELDIA de uma geração na Globo. *Correio Brasiliense*, Brasília, 14 jul. 1992. Caderno Dois, p. 8.

Os dois aspectos que estão expressos nesses testemunhos são evidentes: os acontecimentos — que eram, nos anos 1960, considerados de caráter quase que exclusivamente políticos — é que repercutem sobre os personagens, que no caso da minissérie eram compostos por jovens. Segundo veremos, os dois aspectos correspondem, com fidelidade, aos dados de época. Na esteira de Rüsen, é possível considerar que a intenção de Braga é interpretar o passado de forma que o futuro incorporasse as insatisfações do presente. Referimo-nos à maneira como o regime ditatorial foi representado audiovisualmente em *Anos rebeldes*, sobretudo como a obra faz referências, veladas e/ou explícitas, ao comportamento de segmentos mais conservadores da sociedade brasileira que apoiaram ao golpe, a ditadura e/ou beneficiaram-se dela, embora o próprio autor possa não ter muito claro estes dados, ou mesmo não pudesse admitir publicamente que os conhecia na época.

Anos Rebeldes: uma minissérie em “diálogo” com a cultura histórica do grande público

I. Representação de época — um exagero de detalhes!

Na minissérie, “há uma espetacular reconstituição de época — não apenas de cenários... mas também nos fatos culturais que marcaram o país”.⁵³ O esmero da produção relativa aos signos de época, que caracterizavam as obras da TV Globo desde os anos 1970, alcançou uma dimensão em *Anos rebeldes* que a revista *IstoÉ* considerou que “Até os integrantes da chamada geração 68 vão achar um exagero”⁵⁴ — prognóstico que não se confirmou nos comentários dos membros daquela geração. No entanto, os detalhes de época reunidos na minissérie são mesmo impressionantes: signos dos anos 1960, de toda natureza, circulam nas mãos dos personagens, na cenografia que compõem suas ações — em cenas de estúdio ou *externas*, nas conversas dos personagens e até mesmo o clima de opressão que a população brasileira enfrentou durante o período da ditadura aparece representado na obra.

Na tela nos são apresentadas imagens que correspondem desde a entrada do Teatro Opinião, a cartazes de filmes — como *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1959) —, referências sgnificas às memórias de Braga, do diretor Dennis Carvalho — entre outros — e de sua geração. Até números da revista *Cahiers du Cinéma* (talvez a mais importante publicação sobre cinema dos anos 1960), das revistas brasileiras *Realidade* e *Manchete*, até livros como *Plexus*, de Henry Miller, podem ser vistos nas mãos dos personagens da minissérie.

Isso para não mencionar outras imagens, cuja historicidade é de tal forma evidente, que poderiam ser reconhecidas, sem dificuldade, pelo “grande público” — segmentos que tinham acesso à televisão e/ou à educação formal. No caso, é possível elencar imagens e imagens-movimento de personagens históricos como Ernesto “Chê” Guevara, Fidel Castro, Henry Kissinger, John Fitzgerald Kennedy, Martin Luther King, alguns dos generais presidentes do período da ditadura, os ex-presidentes João Goulart, Juscelino Kubitschek, ex-líderes estudantis como Vladimir Palmeira, entre muitos outros.

Também são apresentadas cenas das muitas marchas de época contra a ditadura, nas quais estão presentes personalidades sociais e/ou culturais de importância incontestada, como artistas da cena teatral, cinematográfica, musical, bem como intelectuais em número tão expressivo que é até difícil enumerá-los. Gente que poderia ser reconhecida, facilmente, pelo grande público, uma vez que circularam, desde os anos 1960, pelas telas da televisão brasileira, compondo as telenovelas ou os demais programas veiculados por ela.

⁵³ GIANNINI, Silvio. Romance nos porões: com a minissérie *Anos Rebeldes*, pela primeira vez a TV mostra o Brasil do regime militar de 1964. *Veja*, São Paulo, n. 1.243, p. 86, 15 jul. 1992.

⁵⁴ GLOBO não é bobo. Estreia *Anos rebeldes*, a série de Gilberto Braga cujo pano de fundo é o regime militar. *IstoÉ*, São Paulo, n. 1.189, p. 62, 17 jul. 1992.

Assim, ao se assistir à minissérie tem-se a impressão de que a “opinião pública” e/ou a “classe média” e/ou mesmo “a sociedade brasileira” estivessem marchando nas ruas das cidades brasileiras contra a ditadura. Tais cenas/sequência de cenas, literalmente, ou melhor, audiovisualmente, representam a ideia expressa por Schwarz, em passagem clássica sobre o período:

Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. (...) Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. Esta anomalia — que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo — é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso.⁵⁵

Ideia que, embora pudesse parecer “romântica” posteriormente, não se restringia ao intelectual citado acima, mas era compartilhada por amplos grupos de esquerda que no final dos anos 1960 optaram pela luta armada contra a ditadura.⁵⁶ A julgar pelos testemunhos de alguns dos generais que se envolveram diretamente com os governos da ditadura, talvez a opinião tenha caracterizado também a avaliação da ampla maioria dos agentes sociais e/ou indivíduos envolvidos nos processos políticos brasileiros do período.⁵⁷

II. Enredando o “grande público”

Um elemento diegético⁵⁸ de importância fundamental na minissérie — sobretudo, considerando as interações/os “diálogos” propostos com memórias dos anos 1960 — são os “painéis documentais” mencionados anteriormente. A novidade confere verossimilhança e “efeito de realidade” à obra, uma vez que consistem em fragmentos de imagens-movimento em preto e branco, às vezes de época, que se confundem com as contemporâneas à obra, sobre as quais “foram gravadas as participações dos personagens na série.”⁵⁹ “O efeito é bonito e as personagens ficcionais parecem invadir a realidade do passado”, segundo avaliação da revista *IstoÉ*.⁶⁰ A passagem merece destaque, sobretudo, porque demonstra que a minissérie apresentou — empiricamente — uma evidente articulação com o argumento de Rüsen, no que se refere aos elementos retóricos e, especialmente, estéticos que compõem (ou deveriam compor) os discursos historiográficos — que têm a finalidade de *interpelar a subjetividade* do público.

Merece atenção ainda o fato de que uma parcela expressiva dos atores, acompanhando as exigências do enredo, era composta, em sua maioria, por jovens, com menos de 30 anos.⁶¹ Isso, certamente, criou

⁵⁵ SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 [1970]. p. 62. (Coleção Literatura e teoria literária; v. 27) Grifo do autor.

⁵⁶ REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990 [1989] e GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

⁵⁷ Referimo-nos aos depoimentos dos oficiais envolvidos com os governos da ditadura, recolhidos, organizados e publicados pelos pesquisadores da Fundação Getúlio Vargas que consultamos. Acrescente-se o documento *Projeto Orvil* (1988) atribuído aos militares (submetidos às ordens do ministro do Exército do governo Sarney, Leônidas Pires Gonçalves), que reitera a mesma interpretação. *Projeto Orvil*. Documento produzido durante o primeiro governo civil depois do golpe de 1964, cujo nome é “História da luta armada no Brasil”, assim denominado pelo Centro de Informações do Exército (CIE). Disponível em: <http://brasilacimadetudo.lpchat.com/index.php?option=com_content&task=view&id=3368&Itemid=219>. Acesso em: 2008 e 2009.

⁵⁸ Para Aumont “A diegese seria, assim, a história tomada na plástica da leitura, com suas falsas pistas, suas dilatações temporárias, ou, ao contrário, seus desmoronamentos imaginários, com seus desmembramentos e remembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica”. AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995. p. 115.

⁵⁹ A REBELDIA de uma geração na Globo. *Correio Brasiliense*, Brasília, 14 jul. 1992. Caderno Dois, p. 8.

⁶⁰ GLOBO não é bobo, op. cit. p. 62.

⁶¹ FANTASMAS do Brasil: a minissérie *Anos Rebeldes* estreia terça-feira mostrando o país dos anos 60. *Correio Brasiliense*, Brasília, 12 jun. 1992. Caderno Correio da TV, p. 8.

uma situação de identificação entre os atores e os jovens que formavam a audiência da série e aqueles que participaram das manifestações *pró-impeachment*. Mas, esse aspecto é um elemento rigorosamente fiel à época, uma vez que a grande maioria dos militantes de esquerda tinha idade inferior ou igual a 30 anos.⁶²

Não custa lembrar que muitos dos personagens que “fizeram história” nos anos 1960, como Ernesto “Chê” Guevara, Fidel Castro, Daniel Cohn-Bendit, Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Glauber Rocha, Cacá Diegues, também estivessem nesta faixa etária e outros ainda não excedessem muito os 40 anos, como Malcolm X, Martin Luther King. Além, é claro, de atenderem aos apelos das palavras de ordem dos movimentos estudantis dos anos 1968, como “Não confie em ninguém com mais de 30!”.

Os personagens mais velhos foram representados por atores consagrados que, muitas vezes, vivenciaram os acontecimentos que eram representados na teleficção. Entre os artistas que figuravam no elenco, mas também protagonizaram a vida cultural brasileira dos anos 1960, podemos citar Gianfrancesco Guarnieri — dr. Salviano —, ator e dramaturgo, membro e fundador do Teatro de Arena, que fez sucesso inovando a dramaturgia brasileira nos anos 1960. Geraldo Del Rey, que faz o personagem de Damasceno, um jornalista comunista pai de Maria Lúcia (Malu Mader) na minissérie, atuou em *O pagador de promessas* (1962) — ganhador da Palma de Ouro em Cannes. O ator representou também o vaqueiro que mata o latifundiário que o explorava, no filme *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) de Glauber Rocha — um dos mais renomados diretores e teóricos do movimento cinematográfico brasileiro dos anos 1960: o Cinema Novo.

A atriz Bete Mendes, que havia sido militante da organização armada de esquerda, Vanguarda Armada Revolucionária — Palmares — VAR-Palmares, também fez parte do elenco, como mãe de Maria Lúcia — personagem feminino que compõe o par romântico central da obra. Durante o tempo em que foi casada com Denis Carvalho, nos anos 1970, Mendes desapareceu por seis meses devido à sua atuação política. Na década de 1980, Mendes tornou-se deputada federal e, numa viagem ao exterior, reconheceu um militar — Carlos Alberto Brilhante Ustra — que participou das sessões de torturas a que ela foi submetida. Suas experiências serviram de *laboratório* para os atores que, segundo o diretor, se emocionaram muito com seus depoimentos.⁶³

Merece especial destaque o fato de que estes são elementos fundamentais numa análise que não negligencie a fruição diegética de *Anos rebeldes*, uma vez que a obra remete a personagens que participaram da história brasileira dos anos 1960 e podiam ser reconhecidos pelo “grande público”, considerando que a mídia divulgou, largamente, tais acontecimentos. Segmentando um pouco o chamado “grande público”, poderíamos pensar tanto naqueles brasileiros que haviam experimentado as agruras dos anos 1960, quanto nos que somente detinham referências desse passado, inclusive cultural, por meio do conhecimento da história — estudantes, por exemplo.

Observamos, portanto, que além de uma reconstituição primorosa de época, com detalhes que pareceram até exagerados aos jornalistas que resenharam a obra, muitos outros índices dos anos 1960 foram inseridos na minissérie. Assim, se é possível considerar que não houve preocupação por parte da produção com a fidelidade em relação aos acontecimentos históricos — como afirmam os membros da produção, desde os detalhes até a interpretação dos atores, muitos traços de época foram retomados na ficção. Pode-se considerar ainda que os membros mais maduros do elenco estivessem empenhados em representar para seus contemporâneos e, sobretudo, para os contemporâneos que, literalmente, enfrentaram juntos os anos 1960, época que não era possível esquecer devido ao rigor da própria história. As

⁶² RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993; REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro*, op. cit.

⁶³ Ver o depoimento do diretor, Dennis Carvalho, nos extras disponíveis na caixa de DVDs que acompanham a obra.

exigências epistemológicas propostas na argumentação de Rüsen para as narrativas históricas estão, novamente, sendo atendidas pela minissérie.

III. Uma minissérie e a cultura televisiva brasileira⁶⁴

O enredo pode ser sintetizado como a estória de um grupo de estudantes secundaristas, do Rio de Janeiro, ao longo dos anos 1960, 1970 e 1980. A trama central gira em torno da trajetória de um dos jovens deste grupo de classe média, desde sua militância estudantil no Colégio Pedro II, até seu engajamento na guerrilha — João Alfredo, tal como aconteceu, na realidade, com Alfredo Syrkis e foi registrado em *Os carbonários* (1981) — obra que serviu de inspiração à minissérie.

O par romântico é formado por João Alfredo e Maria Lúcia. As *chamadas publicitárias* de época complementam os elementos da trama, ao explicar que “Eles vivem uma época de sonhos e grandes transformações. (...) Jovens, rompendo tradições, apostando tudo por um novo mundo. (...) Unidos pela paixão, separados pelos ideais”.⁶⁵ A peça de propaganda da obra faz menção às transformações históricas que se operaram nos anos 1960 e alude à época como sendo de “grandes sonhos” e a uma juventude que “aposta” em um “novo mundo”, interpelando, deliberadamente, as memórias de quem viveu durante o período e uma “mentalidade utópica”, ainda presente nos anos 1980.

Seguindo a tradição da teledramaturgia da TV Globo que levou “a narrativa para a praça pública”,⁶⁶ em *Anos rebeldes* “o epicentro das tramas principais e paralelas são os acontecimentos políticos. Os personagens não se definem a partir de seu padrão de consumo, mas pelas opiniões que possuem e pelas atitudes que assumem”.⁶⁷ Se a definição dos personagens se ancora nos acontecimentos, certamente as questões públicas são mais importantes e significativas que as privadas, marcando a vida tanto do protagonista, João Alfredo, Cássio Gabus Mendes, como de praticamente todos os demais personagens de *Anos rebeldes*: outro traço característico dos anos 1960.

Segundo os cronistas da década de 1960, tudo se converte em política. Ventura, personagem, cronista e memorialista da época, afirma, na apresentação de seu livro, que

Os nossos “heróis” são os jovens que cresceram deixando o cabelo e a imaginação crescerem. Eles amavam os Beatles e os Rolling Stones, protestavam ao som de Caetano, Chico ou Vandrê, viam Glauber e Godard, andavam com a alma incendiada de paixão revolucionária e não perdoavam os pais — reais e ideológicos — por não terem evitado o golpe militar de 64. Era uma juventude que acreditava na política e achava que tudo devia se submeter ao político: o amor, o sexo, a cultura, o comportamento.⁶⁸

Na verdade, considerando que *1968, o ano que não terminou* serviu de inspiração a *Anos rebeldes*, é difícil defender que a minissérie não tenha sido fiel à sua matriz. Se esses eram os personagens de Ventura, não deixaram de ser, também, aqueles representados em *Anos rebeldes*.

⁶⁴ Sobre a cultura da televisão e seu significado na e para a sociedade brasileira dos anos 1980 conferir ORTIZ, Renato. *A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988; ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*, op. cit.; MATTELART, Michèle; MATTELARD, Armand. *O carnaval das imagens*, op. cit.; LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986 [1983]; ROCHA, Amara Silva Souza. *Nas ondas da modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

⁶⁵ Conferir em: <www.youtube.com/watch?v=N3PkdH-y5iM>. Acesso em: 19 abr. 2012.

⁶⁶ MATTELART, Michèle; MATTELARD, Armand. *O carnaval das imagens*, op. cit. p. 130.

⁶⁷ GIANNINI, Silvio. Romance nos porões: com a minissérie Anos Rebeldes, pela primeira vez a TV mostra o Brasil do regime militar de 1964. *Veja*, São Paulo, p. 84, 15 jul. 1992.

⁶⁸ VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. 39. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 [1988]. p. 15. Grifos nossos.

Ora, certamente que um ambiente de efervescência política e cultural tão intenso, cercado por um clima opressivo e ditatorial, não poderia gerar um contexto diverso daquele que se imprimiu à ficção. Além disso, um esforço tão atento para criar fidelidade à época, quanto aos aspectos cênicos, cenográficos, de figurino, de linguagem, de costumes; culturais, enfim, não poderia se perder naquilo que seria o traço característico dos anos 1960, que, como vimos acima, era a política e em todas as suas dimensões.

Afinal, perder esse traço fundamental da historicidade dos anos 1960 seria abrir mão da própria qualidade que se tornara o diferencial da teledramaturgia da TV Globo, desde os anos 1970. Vale insistir que as referências requeridas como “signos de época” prendem-se, principalmente, àqueles compartilhados pelas classes médias urbanas do Brasil dos anos 1960. Não se pode esquecer também de que esse era o público médio para o qual a teleficção se voltava, especialmente quando analisamos aquelas obras exibidas no horário das 22 horas nos anos 1980-1990.⁶⁹

No entanto, o “clima de época” pode ser considerado um elemento compartilhado por toda a sociedade brasileira, ainda que em níveis, muitas vezes, bastante distintos. Nesse sentido, não seria errado considerar que a minissérie foi capaz de representar com significativa fidelidade o período no qual os personagens e o público viviam/viveram suas experiências, que eram configuradas, sobretudo, por dimensões políticas de seu tempo, como vimos. Assim, *Anos rebeldes* parece ter respeitado, expressado e sustentado com esmero aspectos da historicidade dos revolucionários anos 1960.

Não se trata, pois, de criar memórias, mas de articular elementos (signos/discursos) que as compõem numa narrativa que foi exibida pela televisão, à qual o “grande público” teve acesso. Uma narrativa que lançava outro olhar sobre o passado nacional — até então, fragmentado — de forma a articulá-lo, permitindo, assim, que aqueles que pudessem compartilhá-la — a obra e nem tanto a história — atribuíssem significados novos ao passado e, por desdobramento, até mesmo à história.

IV. *Interpelando a cultura histórica do grande público*

Uma análise mais focada nas cenas da obra nos oferece elementos esclarecedores a respeito dos argumentos com os quais trabalhamos. A primeira cena, aquela que abre a minissérie, apresenta uma sala de aula na qual a disciplina e a temática concernem à História como disciplina escolar. O ambiente teleficcional que nos é apresentado consiste de uma “típica” sala de aula dos anos 1960, pois os alunos estão uniformizados, vestindo camisa social e gravata, numa sala com carteiras individuais dispostas em um piso em degraus. Nela vemos alguns dos personagens que, ao longo da trama, protagonizarão a estória, assistindo à aula no Colégio Pedro II, então uma das mais célebres e tradicionais instituições de ensino médio do Brasil, localizada na cidade do Rio de Janeiro.

Não se faz menção ao fato de o colégio, por suas características, ser uma instituição pública a qual somente uma seleta minoria poderia frequentar, uma vez que seu público era formado, em geral, por membros da classe média ou elite;⁷⁰ embora não seja impossível inferir isso ao longo da narrativa. O significado de os estudantes frequentarem o Colégio Pedro II do Rio de Janeiro somente poderia ser apreendido pelos moradores da cidade ou para aqueles que gozassem de uma formação histórica mais ampla, mas o diálogo com as memórias sobre as salas de aulas dos anos 1960 no Brasil estava já estabelecido.

⁶⁹ ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: história e produção*, op. cit.; RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

⁷⁰ FONSECA, Thais Nívia de Lima e. *História & ensino de história*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. (História & Reflexões; 6)

Na cena, o professor de História pergunta à turma qual a diferença entre as colônias americanas de exploração e povoamento. A resposta é de João Alfredo: “Porque Portugal e Espanha só queriam explorar nossos recursos naturais para desenvolver o comércio na Europa. Na América do Norte, os colonos foram para viver lá, se estabelecer”. Ao que o professor Avelar, personagem interpretado por Cadú Moliterno, completa: “Bem senhores, como estão vendo, a exploração da América Latina pelo estrangeiro vem de longe”.

Tudo transcorre sem que se mencione que a interpretação histórica para a diferença entre as formas de colonização da América foi obra de Caio Prado Junior,⁷¹ um dos mais respeitados historiadores *marxistas* brasileiros. Mas, afinal, não se trata de um trabalho de história e sim de uma ficção de televisão que apresenta uma interpretação de como “a história” aconteceu. No entanto, tal detalhe consiste em elemento que importa, sobremaneira, ao analista. Afinal, trata-se de uma “aula de História do Brasil” ministrada para o “grande público” da televisão brasileira.

Também é importante observar que muitos dos diálogos que a obra propõe são estabelecidos com outros elementos da cultura histórica. São interpelados os repertórios das memórias coletivas, da cultura de massa ou da cultura histórica escolar e até acadêmica de época. Vemos, então, na tela capas de *O capital*⁷² de Karl Marx, sequências do filme *Deus e o Diabo na terra do sol*,⁷³ bem como o cartaz de divulgação do filme no saguão do cinema Paissandu — ponto de encontro da juventude carioca na época.⁷⁴

As disputas entre os artistas da Bossa Nova e da Música Popular Brasileira (MPB) também recebem abordagem na minissérie. São questões que hoje, raramente, saíam dos domínios de especialistas, mas aparecem nos debates entre os personagens sobre as disputas entre as músicas nos festivais da canção — um elemento tão presente no cotidiano da juventude dos anos 1960, como no dia a dia dos personagens da teleficção.⁷⁵ Também aparece um saguão onde se pode ver o cartaz original do Show Opinião ao fundo, quando João Alfredo e Maria Lúcia vão assistir ao espetáculo.⁷⁶

No “painel documental” a seguir⁷⁷ é apresentada uma sequência de imagens nas quais são intercaladas cenas dos personagens da série com acontecimentos de época, como um cartaz do musical *Liberdade, liberdade* (Millôr Fernandes/Flavio Rangel — 1965). Assiste-se a cenas de multidões pelas ruas das cidades brasileiras, em protestos e/ou manifestações diversas, misturadas a imagens da apresentação da música *Arrastão*, interpretada por Elis Regina no I Festival Nacional da Música Popular Brasileira (1965). O painel é encerrado com um recorte de jornal que noticia a edição do Ato Institucional n. 2.

Nesta sequência de imagens-movimento a minissérie interpela o repertório das memórias dos anos 1960. No entanto, ao tematizar essas memórias, as atualiza para o público dos anos 1980 de uma forma bastante característica: mal comparando, traz ao presente não os documentos descarnados do passado, mas aspectos da história carregados com a historicidade dos anos 1960: elementos de época eivados de emoção que a geração dos anos 1960 nutria pelo período e seus eventos — chamado, talvez por isso, de estrutura de sentimento da brasilidade (romântico-) revolucionária⁷⁸ —, mas também pela construção lendária posterior que foi se engendrando, social e culturalmente, nas gerações que se seguiram sobre aqueles anos revolucionários.⁷⁹

⁷¹ PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. 23. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

⁷² ANOS rebeldes, 2003, disco 1, 60:42:21.

⁷³ DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964.

⁷⁴ ANOS rebeldes, 2003, disco 1, 60:44:04.

⁷⁵ NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

⁷⁶ ANOS rebeldes, 2003, disco 1, 60:21:10.

⁷⁷ ANOS rebeldes, 2003, disco 1, 120:10:54-120:13:15.

⁷⁸ RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social: revista de sociologia da USP*, São Paulo, ano 1, v. 17, p. 81-110, jun. 2005.

⁷⁹ HOBSBAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Considerações finais

Os aspectos sumariamente abordados acima não representam uma explicação para o fenômeno de 1992. Historicamente falando, somente aceitar que a fruição diegética de uma obra pelo “grande público” implicaria uma motivação para ação de alguns segmentos sociais na esfera pública não passa de uma abstração. Não obstante, é importante destacar que nos abstivemos de analisar o apelo emocional que a minissérie, certamente, representou para parcelas expressivas da população brasileira, composta por membros da geração dos anos 1960 e de outras que se seguiram a ela, com aspirações também “revolucionárias”.

Os “diálogos” que se estabelecem entre uma obra desta natureza com aspectos emocionais de um período da história de uma sociedade constituem um elemento muito mais difícil de ser avaliado. No entanto, eles também representam uma dimensão humana que tem seus desdobramentos na história e da qual não é possível negar a importância, como diversas pesquisas têm demonstrado.⁸⁰

Ainda assim, ficou evidente que a representação de signos e discursos relativos ao período foi bastante fiel às memórias e, até mesmo à história, enfim, correspondeu amplamente à cultura histórica dos anos 1980 sobre a ditadura civil-militar brasileira. Alguns dos aspectos destacados pela análise deixam clara a intenção da minissérie de dialogar com os discursos sobre este passado que circulavam na cultura brasileira. Nesse sentido, a obra cumpriu algumas das exigências estabelecidas para aquelas narrativas cujo caráter é considerado, propriamente, histórico, como vimos anteriormente.⁸¹

Uma narrativa que se converte em estratégia antropológica que visa a apreender e compartilhar a experiência do tempo e no tempo, dotando os grupos humanos de acervos culturais que lhes permitam enfrentar os desafios do presente, visando o futuro. Nessa medida, todas as narrativas históricas, científicas ou não, representam uma importância ímpar nas/para as sociedades, pois os elementos que as compõem — talvez, sobretudo aqueles partilhados coletivamente de maneira mais ampla — tanto orientam as ações humanas no presente em direção ao futuro,⁸² como expressam um exercício de conhecimento da história.⁸³

No caso em foco, consideramos que estes argumentos podem se referir, também, aos novos desafios que a vida apresentava, no campo da política especialmente, à sociedade brasileira em geral e aos jovens em particular, em um momento histórico marcado por um crescimento significativo da politização da esfera pública, em função do processo de redemocratização, em curso desde o final dos anos 1970.⁸⁴

Ao ser exibida, a minissérie lançava luz sobre um passado pouco conhecido, como objeto de reflexão, articulando-o numa narrativa que atribuiu significados aos processos históricos, às práticas sociais e culturais, às memórias coletivas, sociais e individuais. A exibição da minissérie permitiu, ainda segundo nossa avaliação, que a narrativa sobre o passado construída pela obra interagisse/dialogasse com a cultura histórica do público sobre o período da ditadura, interpelando-a.

Não se trata, certamente, de conceber a obra como uma narrativa que “esclareceu” o passado, mas que permitiu que ele pudesse estar sob um “olhar” mais objetivo e pudesse assim submeter-se à crítica,

⁸⁰ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989; CARRETERO, Mario; ROSA, Alberto; GONZÁLEZ, María Fernanda. *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, op. cit.

⁸¹ RÜSEN, Jörn. *História viva*, op. cit. p. 43.

⁸² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

⁸³ RÜSEN, Jörn. *História viva*, op. cit.

⁸⁴ DAGNINO, Evelina. (Org.). *Os anos 90: política e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 1994; ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (Org.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

pois o momento era apropriado, como disse um diretor da TV Globo. Enfim, a obra permitiu que aspectos da história, convertidos em narrativa audiovisual, pudessem se constituir como objeto de reflexão para o “grande público”. Afinal, a minissérie fez com que uma eminente historiadora, quase 10 anos depois de sua primeira exibição, pudesse tecer a seguinte observação sobre ela: parece “primordial que um canal com a penetração da Rede Globo coloque no ar coisas sobre as quais as pessoas não têm registro ou sobre as quais se produziram esquecimento e a indiferença”.⁸⁵

Anos rebeldes ofereceu ao “grande público” aquilo que Williams considera sejam elementos característicos de uma obra de arte: uma descrição original de experiências compartilhadas coletivamente, cuja relevância social era reconhecida.⁸⁶ Se o argumento parece deslocado, a princípio, é importante mencionar o esforço de muitos dos que estiveram envolvidos com a teledramaturgia para que suas obras alcançassem o estatuto de arte.⁸⁷ Além disso, este é um aspecto importante se lembrarmos que as referências historiográficas sobre o período eram ainda escassas (muitas das pesquisas sobre a ditadura ainda não haviam sido realizadas) e muito pouco das memórias de época havia sido articulado em obras literárias, cinematográficas ou de outra natureza.

Havia ainda a falta de “distanciamento” temporal que permitisse reflexões mais objetivas e críticas sobre o período, muito marcado pelas memórias.⁸⁸ Assim, tanto obras como *Anos rebeldes* e as próprias memórias convertidas em obras da cultura ganham dimensão muito mais significativas quando entram na composição da cultura histórica “ordinária” — a do grande público. Uma obra de arte — mesmo que ordinária — poderia, pois, descrever, atribuir alguma ordem e conferir significados à forma fragmentária como aquele passado se apresentava à sociedade brasileira.

No limite, considerando as condições socioculturais que a população brasileira apresentava no início dos anos 1990, pode-se concluir, inclusive, que a cultura histórica que os brasileiros, de forma geral, dispunham não assegurava que as funções que lhes são precípuas — orientar as ações no presente, com vistas ao futuro — pudessem ser cumpridas a contento. Assim, a minissérie oferecia uma interpretação — ainda que simplificada — de um passado recente e, em certa medida, fragmentário, confuso, desconexo, eventualmente desconhecido⁸⁹ como objeto de reflexão, ao crivo do grande público.

Nessa perspectiva, pode-se considerar que o processo iniciado com as acusações de corrupção ao governo Collor de Mello, alimentado pela cultura histórica sobre a ditadura, reconfigurado por meio da exibição de *Anos rebeldes*, culminou por mobilizar, principalmente, aqueles segmentos da população mais capazes de retomarem o passado coletivo sem o peso de sua herança — uma vez que este se articula à identidade: os estudantes, que, sendo mais livres para atuarem na esfera pública, agiram de forma mais incisiva, talvez até assumindo a liderança do movimento de manifestações públicas pró-*impeachment*.

Em suma, podemos reconhecer que *Anos rebeldes*, forjada no bojo das disputas pelas memórias da ditadura, dialogava com a cultura histórica dos brasileiros relativa ao período da ditadura,⁹⁰ mais pre-

⁸⁵ AQUINO, Maria Aparecida de. Um certo olhar. In: TELES, Janaína (Org.). *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade*. São Paulo: Humanitas; FFLCH-USP, 2001. p. 41.

⁸⁶ WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*, op. cit.

⁸⁷ GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*, op. cit.; GILBERTO Braga diz que novela é literatura e sai aplaudido na ABL. *Folha de S. Paulo*, 26 ago. 2010. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/789226-gilberto-braga-diz-que-novela-e-literatura-e-sai-aplaudido-na-abl.shtml>.

⁸⁸ SILVA, Marcos Antônio. Dossiê temático: construções da história. In: SWAIN, Tania Navarro (Org.). *História no plural*. Brasília: Ed. da UnB, 1994. p. 109-126.

⁸⁹ O ator Cássio Gabus Mendes faz o seguinte comentário sobre *Anos rebeldes*: “Minha geração foi pouco informada sobre o que aconteceu no Brasil naquele período. Acredito que *Anos Rebeldes* vá contar coisas que muitos não sabem”. In: “ANOS rebeldes” revê anos 60. *O Estado de S. Paulo*, 27 abr. 1992. A FORÇA da galera. A geração Coca-Cola deixa os shoppings, vai às ruas e lidera com humor o movimento a favor do impeachment de Collor. *IstoÉ*, São Paulo, n. 1.196, 2 set. 1992.

⁹⁰ FICO, Carlos; POLITO, Ronald. *A história no Brasil: elementos para uma avaliação historiográfica*. Ouro Preto: UFOP, 1992.

cisamente com obras memorialísticas e/ou históricas que circulavam na sociedade ao longo dos anos 1980. Uma cultura, certamente, “ordinária”⁹¹ e que pode, muito bem, ser considerada como a que o “grande público” detinha sobre o período em que transcorria a trama da minissérie, particularmente, os revolucionários anos 1960.⁹²

Ainda que a obra não tenha cumprido o papel que lhe foi atribuído em 1992, trata-se de um testemunho das lutas sobre as memórias dos anos 1960 ocorridas nos anos 1980, revelando como foram apropriadas pela teleficção e deixando entrever de que forma pareceram repercutir no seio da sociedade brasileira no início dos anos 1990. Mais do que isso, a obra de teleficção foi capaz de reunir e articular uma diversidade assombrosa de discursos sobre o passado imediato do Brasil e torná-los “públicos” — talvez no sentido clássico do termo —, uma realização rara de se ver, inclusive, noutras formas de expressão.

Enfim, se *Anos rebeldes* conseguiu instituir, em alguma medida, um fórum simbólico no qual as lutas pelas memórias da ditadura encontraram um bom termo, é passível de discussão; mas, que a obra é uma expressão, sem igual, um *testemunho* surpreendente da cultura histórica brasileira sobre a ditadura nos anos 1980, isso não parece haver dúvida. A essa altura de nossa exposição parece imprescindível recorrer a uma constatação de Pollak:

O filme-testemunho e documentário tornou-se um instrumento poderoso para os rearranjos sucessivos da memória coletiva e, através da televisão, da memória nacional. Assim, os filmes *Le chagrin et la pitié* e depois *Français si vous saviez* desempenharam um papel-chave na mudança de apreciação do período de Vichy por parte da opinião pública francesa, donde as controvérsias que esses filmes suscitaram e sua proibição na televisão durante longos anos.⁹³

Se o cinema foi capaz de tal realização na França, talvez devêssemos rever o papel que a teleficção desempenhou no Brasil. Acreditamos que ao abordarmos um momento paradigmático das relações entre história e teleficção no Brasil contemporâneo, apresentamos um argumento contundente sobre a necessidade de estudá-las mais detidamente.

⁹¹ WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*, op. cit.

⁹² HOBBSAWM, E. J. *Era dos extremos*, op. cit.

⁹³ POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*, op. cit.