



História e ficção na construção de narrativas ficcionais:

O caso da minissérie *Anos rebeldes*¹

Candice Cresqui

Mestranda no Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul sob orientação do Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt

Resumo: Ao seguir a estratégia de trabalhar com o realismo em sua programação, as produções da Rede Globo de Televisão procuram reconstituir fatos históricos, adaptar textos literários e privilegiar o regionalismo. A transposição da História, nessas produções, especialmente as minisséries, entretanto, costuma ter efeito de forte impacto sobre a memória nacional. Verificar como se dá esse diálogo entre história e ficção nas minisséries televisivas é o nosso objetivo no presente artigo. Como exemplo dessa relação, apresentamos a minissérie **Anos rebeldes**, veiculada pela Rede Globo em 1992.

Palavras-chaves: Narrativa; Ficção; História; Televisão; Minisséries.

A definição do dicionário Aurélio diz que o verbo narrar (do latim *narrare*) significa expor minuciosamente, contar, relatar, dizer, pôr em memória, registrar, historiar. Contar histórias faz parte de uma atividade inerente ao ser humano que é a comunicação. Tratando de fatos reais ou imaginários, são muitas as maneiras pelas quais as narrativas se apresentam, que vão além da literatura.

Através dessa prática, registra-se, desde a origem da humanidade, a formação dos povos, dos heróis. Constrói-se cultura. As gravuras em cavernas, os mitos, a Bíblia são exemplos de narrativas. Composta por cinco elementos fundamentais - o enredo, os personagens, o tempo, o espaço e o narrador - é através da combinação dessas informações que as narrativas tomam vida. Amparado nos pensamentos de W. B. Gallie, o historiador Paul Ricoeur define a essência da narrativa do seguinte modo:

A história descreve uma seqüência de ações e de experiências feitas por um certo número de personagens, quer reais, quer imaginários. Esses personagens são representados em situações que mudam ou a cuja mudança reagem. Por sua vez, essas mudanças revelam aspectos ocultos da situação e dos personagens e engendram uma nova prova (*predcament*) que apela para o pensamento, para a ação ou para

¹ Trabalho apresentado no NP de Ficção Seriada, IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.



ambos. A resposta a essa prova conduz a história à conclusão (RICOEUR, 1994, p. 214).

Com o advento do cinema e da comunicação de massa, através do seu mais expressivo meio que é a televisão, o contar histórias ganhou o auxílio da imagem e revolucionou as suas possibilidades. As histórias em movimento e não mais só imaginadas ou com breves momentos registrados, em pinturas ou fotografias, trouxe ao público a impressão de estar diante de algo real. Isso porque, como afirma o historiador Marcos Napolitano, *a força das imagens, mesmo quando puramente ficcionais, tem a capacidade de criar uma realidade em si mesma, ainda que limitada ao mundo da ficção, da fábula encenada e filmada* (2005, p. 237). O público reconhece-se naquela realidade, *o que faz com que aquilo que é visto na tela lembre o comportamento de um grupo social real efetivo* (TESCHE, 2006, p. 75).

Adayr Tesche acredita que a narrativa seriada televisual não se sustenta sem o senso de realidade e é a partir dele que o processo de socialização torna-se uma linha de experiências contínua, definindo o modo como os expectadores vêem o mundo representado na tela. Para Napolitano, os produtos audiovisuais ocupam um espaço entre a objetividade e a subjetividade, pois:

seu caráter ficcional e sua linguagem explicitamente artística, por um lado, lhe conferem uma identidade de documento estético, portanto, à primeira vista, subjetivo. Sua natureza técnica, sua capacidade de registrar, e, hoje em dia, de criar realidades objetivas, encenadas num outro tempo e espaço, remetem, por outro lado, a certo fetiche da objetividade e realismo, reiterando no pacto que os espectadores efetuam quando entram numa sala de cinema ou ligam um aparelho de televisão (NAPOLITANO, 2005, p. 236-237).

Essa identificação faz da televisão um veículo único de aproximação com o público. No Brasil, produtos como as telenovelas, minisséries e seriados tornaram-se caros à maioria da população. Seguindo a estratégia de trabalhar com o realismo em sua programação, as produções da Rede Globo, por exemplo, procuram reconstituir fatos históricos, adaptar textos literários e privilegiar o regionalismo.

As minisséries, nesse contexto, são um fenômeno específico de mediação caracterizado *por uma forma de apropriação do cotidiano social, através de recortes e de processamentos decorrentes de um modo muito peculiar de tratamento da realidade*, como afirma Tesche (2006, p. 74). Isso se dá, porque, principalmente em produções com temáticas pretensamente históricas, incorporam-se determinados aspectos da



história com a narrativa ficcional. Aliados a esses fatores de aproximação, o esmero nas produções de épocas, enredos bem escritos, e interpretações geralmente de alta qualidade, atributos reconhecidos internacionalmente, fazem com que esses produtos sejam legitimados pelos telespectadores como reconstrutores da história. E dessa forma, conforme defende Kornis, auxiliam a formação de uma identidade nacional. Verificar como se dá esse diálogo entre história e ficção nas minisséries televisivas é o nosso objetivo no presente artigo. Como exemplo dessa relação, apresentamos a minissérie **Anos rebeldes**, veiculada pela Rede Globo em 1992.

História e ficção vivem em uma tênue fronteira (se ela existir) e a cruzam na construção de narrativas, literárias, televisivas e até mesmo históricas, com aspectos ficcionais ou não. Para alguns historiadores, da mesma forma que a ficção pode fazer uso da história, essa também tem a sua disposição técnicas ficcionais na criação dos textos históricos. Esse cruzamento é complexo e permeia a discussão sobre a cientificidade da própria disciplina histórica, nutrindo um debate intenso entre os profissionais da área.

As relações entre história e ficção não são novas. Aristóteles já as colocava como duas formas básicas de narrativa. A primeira teria por objeto o dado concreto e inscreve-se no domínio da realidade efetiva, da experiência empiricamente verificável. Já a ficção, ou poesia, é definida como uma realidade demarcada do mundo objetivo e transportada para o reino do possível. A ficção surge no pensamento de Aristóteles como o território da verossimilhança, ou seja, daquilo que, sem ser real, é credível que tenha ou possa ter acontecido (ARISTÓTELES, 2004). Como afirma Peter Burke, *escritores gregos e seus públicos não colocavam a linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar que os historiadores a colocam hoje (ou foi ontem?)* (1997, p. 108).

A narrativa ficcional tem, portanto, como base a imaginação do autor, ou artista, associada com a sua capacidade de torná-la crível. Esta forma narrativa recriaria verbalmente a realidade, como afirma Vicente Ataíde, ao classificar a narrativa ficcional como *a articulação de elementos recriados no plano verbal, que expõe acontecimentos contados por alguém e vividos por pessoas, animas ou coisas, passados num determinado lugar e com certa duração, numa atmosfera própria* (1974, p. 13).

Já a narrativa histórica tem a realidade, ou a verdade como afirmam os historiadores, como elemento base. Paul Veyne, afirma que os historiadores narram fatos reais que tem o homem como ator. Para ele, tanto a narrativa ficcional quanto a



histórica, operam da mesma forma. Assim *como o romance a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página* (VAYNE, 1982, p. 12).

Veyne assinala que a história é por essência conhecimento mediante documentos, mas a narração histórica situa-se para além desses documentos, já que estes não são o evento em si. Para ele, a narração histórica *não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo*, como se você estivesse lá (1982, p. 12), ela tem uma função diegética e não mimética.

A filiação das duas disciplinas tangencia o debate sobre a conceituação do que afinal vem a ser a *História*. Segundo E. H. Carr, o conceito dessa disciplina varia de acordo com a visão de cada indivíduo sobre a sociedade e o tempo em que vive. Para Carr, um fato só se torna histórico se a interpretação do historiador assim o considerar, logo, os fatos só tem expressão se questionados por ele.

No século XVIII a oposição entre história e ficção se concentrava mais entre verdade ou erro, do que entre fato e fantasia. A historiografia estava atrelada a arte literária. Ainda que buscassem o relato de eventos puramente reais, os historiadores recorriam a técnicas da ficcionalidade para uma melhor representação dos fatos. A noção de disputa acirrou-se no começo do século XIX. Nesse período, os historiadores passaram a ligar fato a verdade, e a ficção ao seu oposto. *A história passou a ser contraposta à ficção, e sobretudo ao romance, como a representação do real em contraste com a representação do possível ou apenas do imaginável* (WHITE, 1994, p. 139). Nesse momento, coloca Burke, *romances históricos e histórias narrativas eram opostos complementares (...). Historiadores profissionais, na era de Ranke e seus discípulos, se restringiram à narrativas de grandes eventos e aos feitos de grandes homens* (1997, p. 112).

Surgia aí a necessidade de erradicar, dentro do discurso histórico, qualquer resquício de ficcionalidade. A tentativa de desvincular história e ficção, produzindo um relato puramente histórico, baseado exclusivamente no material recolhido das fontes e na objetividade do pesquisador, não logrou êxito, segundo Hayden White. A História continua permeada pela filosofia, como apoio teórico, e pela literatura como forma narrativa. Além disso, ao olhar o passado com a função de relatá-lo fielmente, diretamente, o historiador o faz com os olhos do presente e logo, a representação do passado se faz impregnada das visões do historiador, de forma puramente discursiva. O processo de unir os eventos, sejam eles imaginários ou reais, *numa totalidade*



compreensível capaz de servir de objeto de uma representação é um processo poético (WHITE, 1994, p. 141).

Para White, história e narrativa se complementam. A história é feita de narrativas, é constituída por *contar* eventos. O papel do historiador seria o de selecionar dados e indícios, organizá-los narrativamente com o objetivo de explicar o porquê, e de que forma, tais eventos ocorreram. White acredita que *o historiador realiza um ato essencialmente poético, em que prefigura o campo histórico e o constitui como um domínio no qual é possível aplicar teorias específicas que utilizará para explicar “o que estava realmente acontecendo” nele* (1995, p.12).

De acordo com Veyne, a história sendo uma narrativa com personagens reais e que, embora tenha como base fatos e documentos, dificilmente representará o que realmente ocorreu pela natureza parcial desses artificios. Dessa forma, a história não poderia ser considerada ciência, pois não tem método e não oferece explicações.

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, à primeira vista, uma narrativa ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores; é uma narração, o que permite evitar alguns falsos problemas (VEYNE, 1997, p. 11).

Literários e historiadores buscam assim, cada um a sua maneira, pelo mesmo fim, que é fazer uma representação verbal de realidade. Enquanto os romancistas fazem uso de técnicas figurativas para dar sentido a sua representação, os historiadores afirmam fazê-la de forma direta, relacionando e correspondendo cada detalhe de determinados acontecimentos. Para Hayden White, não há uma disputa entre os conceitos de realidade, uma vez que, tanto a história precisa se alicerçar em padrões de coerência e de correspondência, quanto a ficção, se quiserem ser plausíveis em suas representações. Todo discurso, ficcional ou histórico, baseado na imagem de uma realidade deve ter uma correspondência com aquilo que se pretende constituir como imagem. Assim, *a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica* (WHITE, 1994, p. 138). A verossimilhança é, portanto, o agente que permite uma identificação do leitor/receptor com o texto ficcional ou histórico.

Ricoeur assinala, entretanto, que mesmo fazendo uso de recursos narrativos semelhantes, historiadores e literários possuem posturas diversas diante desses recursos.



É essa diferença de posturas que distinguiria os historiadores dos narradores ficcionais, já que os primeiros dão

as razões pelas quais considera tal fator, mais que tal outro, como causa suficiente de tal curso de acontecimentos. O poeta cria uma intriga que também se mantém em virtude de seu esqueleto causal. Mas este não constitui o objeto de uma argumentação. Nesse sentido, Northrop Frye tem razão: o poeta procede a partir da forma, o historiador em direção à forma. Um produz, o outro argumenta. E argumenta porque sabe que se pode explicar de modo diverso. E o sabe, porque está, como o juiz, numa situação de contestação e de processo e porque sua defesa nunca está terminada: pois a prova é mais conclusiva para eliminar candidatos à causalidade, como diria William Dray, que para coroar um só para sempre (RICOEUR, 1994, p. 266).

Paul Veyne coloca que a escrita da história passa pela armação de uma *intriga*. Ao pensar a história dessa maneira, Veyne evidencia a forma narrativa da mesma. Ao escolher o que fará parte do enredo, o historiador tem a responsabilidade de *tecer a intriga*. Nas palavras do historiador,

os fatos não existem isoladamente, no sentido de que o tecido da história é o que chamaremos uma intriga, uma mistura muito humana e muito pouco “científica” de causas materiais, de fins e de acasos; numa palavra, uma fatia de vida, que o historiador recorta a seu bel-prazer e onde os fatos têm as suas ligações objetivas e a sua importância relativa”. (VEYNE, 1983, p. 48)

White chama a criação dessa intriga de *urdidura de enredo*. Segundo o autor, o historiador organiza os dados e os conceitos de um evento em forma de narrativa para assim dar uma explicação. A função do historiador seria a de *explicar* tal evento. Assim, o “estilo” (a forma narrativa pela qual explica) historiográfico é constituído da combinação desses modos. De acordo com White, há três tipos de estratégias utilizadas pelos historiadores para alcançar diferentes tipos de impressão explicativa: as explicações por *elaboração de enredo*, por *argumentação formal* e por *interpretação ideológica*. Dentro de cada uma dessas estratégias, existem quatro possíveis modos de articulação pelos quais pode o historiador alcançar a impressão explicativa.

A explicação sobre *elaboração de enredo* abrange como modos a estória romanescas, a comédia, a tragédia e a sátira. Dentro da *explicação sobre argumento formal*, estão o formismo, o organicismo, o mecanicismo e o contextualismo. Ao buscar



uma explicação sobre *interpretação ideológica*, o historiador pode utilizar modos definidos como anarquismo, conservantismo, radicalismo e liberalismo.

White entende a *elaboração de enredo* como o ato de dar sentido a uma história, através da identificação sobre que modalidade de *estória* ela se constitui. Isso porque, ao contar uma história, determina-se logo a partir de qual ângulo ela é apresentada. A elaboração do enredo é, assim, *a via pela qual uma seqüência de eventos modelados numa estória gradativamente se revela como sendo uma estória de um tipo determinado* (WHITE, 1995, p. 23). A escolha de um enredo para historiadores é tácito. Não importa por qual forma, se sincrônica ou estrutural, as histórias serão desenvolvidas sob a forma de um enredo de alguma maneira. Nas palavras do pesquisador,

o modo como uma determinada situação histórica deve ser configurada depende da sutileza com que o historiador harmoniza a estrutura específica de enredo com o conjunto dos acontecimentos históricos aos quais deseja conferir um sentido particular. Trata-se essencialmente de uma operação literária, criadora de ficção. (...) a codificação dos eventos em função de tais estruturas de enredo é uma das maneiras de que a cultura dispõe para tornar inteligíveis tanto o passado pessoal quanto o passado público (WHITE, 1994, p. 102).

As minisséries como (re)construtoras da História

A primeira minissérie da teledramaturgia brasileira foi **Lampião e Maria Bonita**. De autoria de Aguinaldo Silva, em parceria com Doc Comparato, a minissérie, exibida em 1982, com oito capítulos, teve a direção de Paulo Afonso Grisolli. A produção da Rede Globo rompeu com a tradição de exibir apenas seriados estrangeiros e fez isso com uma temática bem característica de nosso país: o agreste pernambucano. Na mesma década, em comemoração aos vinte anos da emissora, foram exibidas as minisséries **O tempo e o vento**, **Grande sertão: Veredas** e **Tenda dos milagres**, adaptadas das obras literárias de Érico Veríssimo, Guimarães Rosa e Jorge Amado, respectivamente, onde a realidade brasileira era o tema central.

Segundo Mônica Kornis este fato acaba por identificar as minisséries, principalmente as de temática pretensamente histórica, como *fonte de conhecimento histórico para o grande público, além do fato de impor-se como agente de construção de uma identidade nacional* (KORNIS, 2004, p. 321).

Com uma média de 5 a 20 episódios, e por serem transmitidas a partir da 22 horas, as minisséries possibilitam uma melhor discussão de temas, com um texto mais objetivo, com a ação se desenvolvendo num ritmo que o enredo exige, sem tantas



concessões. Deste modo, exibidas num horário de menor audiência e para um público, em princípio, mais seletivo, as minisséries trazem a marca de um produto nobre.

Os realizadores, sem a interferência constante, diária, dos telespectadores, podem produzir trabalhos mais criativos, mais coerentes enfim, mais artísticos (o que capta um público mais exigente); por outro lado, correm o risco de um fracasso em termos de audiência, se produzirem um programa que, por alguma razão, não atenda às expectativas do consumidor (AMODEO, 2000, p.53).

Por terem como característica de produção um acabamento mais apurado, frequentemente as minisséries servem como laboratório para novas linguagens, ou para ultrapassar as *próprias servidões da linguagem televisual* (BALOGH, 2002, p. 127). A experimentação de diferentes linguagens narrativas, e outros modelos narrativos dá sobrevida ao melodrama televisivo, uma vez que a cada momento o espectador pode ser surpreendido pelo erotismo, pelo fantástico, pelo policial ou pela comicidade.

Embora estejam condicionados às exigências do veículo, programas como as minisséries, no que tange a custos, patrocínio, níveis de audiência e retorno de capital, bem como à exposição diária na forma seriada – *possuem uma autonomia, uma coerência interna mais evidente, pois só são transmitidos após terem sido completamente produzidas* (AMODEO, 2002, p. 52).

Introduzidas a partir da década de 1980, quando a história do país passou a ser intensamente tematizada em produções ficcionais, as minisséries acompanham, de acordo com Amadeo, a segunda fase da televisão brasileira,

marcada pelas novas possibilidades oferecidas pelo progresso da tecnologia, através dos incontáveis recursos da computação eletrônica e das várias modalidades de apreensão cognitiva que passam a viver. Acompanham, portanto, a tendência da época, ao conjugarem linguagem e gêneros diferentes (AMODEO, 2002, p. 52).

Aronchi de Souza classifica a programação televisiva em cinco categorias: *entretenimento, informação, educação, publicidade* e outros. Cada categoria é dividida em diversos gêneros de produção. Assim como os programas de auditório, esportivos ou culinários, as narrativas ficcionais, tais como as telenovelas, as *sitcoms* e as séries brasileiras, ou minisséries, fazem parte da categoria *entretenimento*. Esta última possui um *formato*, nomenclatura utilizada no meio audiovisual para definir a *forma* e o *tipo* de um programa, semelhante à telenovela, mas com características específicas.



Há mais de 25 anos, portanto, a Rede Globo se destaca pela produção de minisséries. Em geral, essas obras possuem aspectos semelhantes às telenovelas, e estas, ao romance-folhetim. Como nos mostra Ortiz,

é conhecida a filiação da novela ao romance-folhetim. Vários estudos reconhecem este tipo de narrativa como uma espécie de arquétipo da telenovela; neste sentido, a denominação *folhetim eletrônico* é sugestiva; ela indica a persistência de uma estrutura literária herdada do século XIX. No entanto, se é verdade que existe uma continuidade entre o gênero folhetinesco e a telenovela, não resta dúvida de que também ocorrem rupturas, descontinuidades (1989, p. 11).

As telenovelas brasileiras construíram um caminho semelhante às *soap opera*² norte-americanas. Este produto se caracteriza por não haver um ponto final em suas histórias. Além disso, não há verdadeiramente uma *estória principal, que funcione como fio condutor guiando a atenção do leitor; o que existe é uma comunidade de personagens fixados em determinado lugar, vivendo diferentes dramas e ações diversificadas* (ORTIZ, 1989, p. 19).

As novelas televisivas descendem propriamente das radionovelas, surgidas em Cuba por volta de 1935³. O sucesso da radionovela no Brasil, desde 1941, segundo Aronchi de Souza (2004), refletiu-se nas produções televisivas seriadas.

A reconstrução do passado da novela nos coloca na presença de um movimento não-linear que, para se aclimatar ao solo brasileiro, teve que passar por outros continentes, desde a soap-opera americana até a radionovela latino-americana (ORTIZ, 1989, p. 11).

A primeira telenovela brasileira, **Sua vida me pertence**, de autoria de Walter Foster, estreou na TV Tupi. Ismael Fernandes (1987) identifica três fases da telenovela no Brasil, até 1987. **2-5499 ocupado** (com Tarcísio Meira e Glória Menezes), do argentino Alberto Migré, estreou em 1963 na TV Exelsior, e exemplifica a primeira fase, onde os textos eram importados de outros países, geralmente latino-americanos, e muitas vezes oriundos das radionovelas. **2-5499 ocupado** foi a primeira telenovela a assumir o formato diário.

² Na década de 1930, buscando prender a atenção do público, as fábricas de sabonete norte-americanas resolveram patrocinar as novelas radiofônicas. Surgia, assim, o rótulo *soap opera*, ou seja, *ópera de sabão* (ALENCAR, 2004, p. 17).

³ Segundo Ortiz, *embora não exista um levantamento detalhado de sua história em outros países latino-americanos, Cuba parece ter sido o primeiro país onde floresceu este gênero radiofônico* (ORTIZ, 1989, p. 22). Mauro Alencar, em *A Hollywood brasileira: Panorama da telenovela no Brasil* (2004), entretanto, defende o caminho inverso. As radionovelas teriam surgido nos Estados Unidos e foram absorvidas por Cuba.



Na segunda fase, as telenovelas se consolidam como formato em diversas emissoras e passam a fazer parte do cotidiano dos espectadores. **O Direito de nascer**, exibida na TV Tupi entre os anos 1964 e 1965, exemplifica esse período. Outra característica dessa fase são os enredos folhetinescos, passados em países distantes, em ambientes exóticos, com extremo romantismo e divididos em formas claramente maniqueístas. **Beto Rockefeller** é o paradigma da terceira fase. A telenovela de Bráulio Pedroso marcou a ficção televisiva brasileira ao aproximar a dramaturgia ao jeito de ser do brasileiro quanto aos personagens, temas e linguagem.

Seguindo a linhas das pioneiras Tupi e Excelsior, a Rede Globo passou a definir e fixar os horários dos programas, horizontalizando a grade de programação, o que, para Balogh (2002), será decisivo para o sucesso da telenovela no Brasil, uma vez que passou a *educar* os expectadores para o chamado horário nobre da televisão, tendo a ficção como destaque. Nos dias de hoje, de segunda a sábado, a partir das 18 horas, intercalam-se as telenovelas com os programas jornalísticos (novela das seis, jornal local, novela das sete, Jornal Nacional e novela das oito).

Cada horário corresponde a um gênero narrativo específico. As novelas das 18 horas tendem para o tom adocicado, dos antigos folhetins. Tem-se dado preferência para os temas rurais e de época, adaptados ou não. As novelas das sete caracterizam-se pela comédia e pela experimentação de linguagens, como a alusão aos quarinhos. As novelas das oito, no entanto, são o espaço reservado na grade para temas fortes e polêmicos, com cenas igualmente fortes. A extensão das produções varia de 150 a 180 capítulos, com duração média de quarenta e cinco minutos.

Embora tenha se consolidado como a melhor produtora de telenovelas, a Rede Globo enfrenta hoje uma concorrência disposta a tirá-la do primeiro lugar. A Rede Record de Televisão vem galgando espaço com produções realistas, como foi o caso da telenovela **Vidas opostas**, que teve a guerra entre traficantes e forças policiais como tema central; até fantasiosas, como é o caso da sequência sobre os mutantes.

Segundo Maria Lourdes Motter, independentemente de tratar temas históricos ou puramente ficcionais, a telenovela, e o mesmo ocorre nas minisséries, incorpora em sua narrativa

elementos de diversos sistemas semióticos e fala do hoje, rearticulando dados da memória coletiva na produção de sentidos renovados e se afirma como documento histórico, lugar de memória,



refratando, pela ótica ficçãoautoral, um momento do processo de desenvolvimento da sociedade brasileira (MOTTER, 2004, p. 252).

Balogh corrobora tal idéia, ao dizer que as minisséries com temática histórica, em que pese as tramas românticas de praxe, iniludíveis, terminam *por ser painéis de uma época, pinturas murais em movimento* (2002, p. 134).

Anos rebeldes em tempos de desilusão

Em 1992, o Brasil vivia a desilusão com o primeiro presidente eleito pelo voto direto, depois de 33 anos. Fernando Collor de Mello, que assumira a presidência da república, levando consigo a esperança de uma nação que vivera sob as agruras da ditadura por mais de vinte anos, era investigado por denúncias de corrupção.

Collor vencera a eleição contra o líder sindical Luís Inácio Lula da Silva, com o apoio da mídia e a promessa de caçar os marajás, de colocar um fim à corrupção endêmica, instalada no país, e acabar com a inflação que assolava a economia, mas

mal tomou posse, em 15 de março de 1990, o novo presidente anunciou que a *modernidade* econômica pautaria o seu governo. Esta se traduziu no livre-mercado, fim dos subsídios, redução do papel do Estado e um amplo programa de privatização. Assinou medidas provisórias e decretos extinguindo órgãos governamentais de Cultura e Educação. Com a desculpa de combate à inflação, decretou o Plano Collor, substituindo o cruzado novo pelo cruzeiro. Confiscou o saldo das cadernetas de poupança acima de 50 mil cruzeiros, quebrando o sigilo bancário e causando desespero em milhares de pessoas, especialmente da classe média (NASCIMENTO, 2002, p. 283).

Logo no primeiro ano de governo, os boatos de corrupção, tráfico de interesses e irregularidades tomaram conta do país. Acusado pelo irmão, Pedro Collor, em reportagem publicada pela revista Veja, em maio de 1992 de, juntamente com o ex-tesoureiro da campanha presidencial, Paulo César Farias, receber dinheiro de empresários em troca de favores governamentais, Collor passou de *herói* a vilão.

Confiante no seu carisma, o presidente convocou a população a sair às ruas, vestindo as cores da bandeira nacional, protestando contra aqueles que, para ele, queriam desestabilizar o país. Em resposta, o povo vestiu-se de preto. E foi, sim, para as ruas, mas para protestar contra Collor. Os estudantes, secundaristas e universitários, pintaram os rostos com inscrições como *Fora Collor* e *Impeachment*. Por essa atitude, os jovens manifestantes ficaram conhecidos como *os caras-pintadas*.



As investigações feitas pela imprensa e pelo Congresso Nacional, aliadas à forte mobilização popular, provocaram o *impeachment* de Collor, aprovado pelo Congresso Nacional, em outubro. Para não perder seus direitos políticos, o Presidente, que já havia sido deputado federal e governador do estado de Alagoas, renunciou ao cargo, em 29 de dezembro de 1992.

Naquele mesmo ano, em julho, precisamente no dia 14, estreava, no horário das 22h30 minutos a minissérie **Anos rebeldes**. Escrita por Gilberto Braga, com a colaboração de Ricardo Linhares e Ângela Carneiro, a série, que teve 20 capítulos, baseava-se nas obras **1968 – O ano que não acabou**, de Zuenir Ventura, e **Os carbonários**, de Alfredo Sirkis, para retratar a ditadura militar que se instalara no país durante mais de vinte anos.

Tendo como pano de fundo a relação conflituosa do casal principal, formado por Maria Lúcia, vivida pela atriz Malu Mader, e João Alfredo, interpretado pelo ator Cássio Gabus Mendes, e suas relações com os amigos, **Anos rebeldes** parecia pretender mostrar à juventude dos anos 1990, muitas vezes referida como alienada e considerada conformista até então, como os jovens dos anos 1960 haviam lutado contra o regime militar, engajando-se no movimento estudantil e tentando revolucionar o mundo. Sob a direção geral de Denis Carvalho, a minissérie reconstituiu a política brasileira entre os anos de 1964 – quando o golpe é deflagrado – e 1979, quando ocorre a abertura política e o retorno dos exilados ao país.

À linguagem televisiva somou-se a fotografia e o olhar do cineasta Silvio Tendler, responsável pela realização de painéis históricos mostrados ao longo da minissérie, com clipes que misturavam filmes feitos na época com cenas de ficção rodadas em preto-e-branco. A trilha sonora, selecionada pessoalmente por Gilberto Braga, somente com músicas das décadas de 1960 e 1970, reforçava o clima de época. “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, abria a série, diariamente, e tornou-se o hino das manifestações *Fora Collor*.

A trama dividia-se em três momentos distintos: os “anos inocentes”, os “anos rebeldes” e os “anos de chumbo”, abordando o conflito entre individualismo e consciência de classe.

Os “anos inocentes” conta a época das turmas e dos namoros no tradicional colégio carioca Pedro II, no início do golpe. É nesta fase que Maria Lúcia e João Alfredo se conhecem e se apaixonam. Ela, uma jovem individualista, traumatizada com a história do pai, Orlando Damasceno (Geraldo Del Rey), jornalista reconhecido e

membro do Partido Comunista, que sempre colocou a ideologia acima da realização pessoal. Ele, por sua vez, é um jovem de classe média, filho de um comerciante e uma dona-de-casa, idealista e extremamente preocupado com as questões sociais que envolvem o país. Durante toda a história, Maria Lúcia tem receio de se entregar ao amor de João, por reconhecer nele o perfil do pai. João, por sua vez, ficará dividido entre o relacionamento afetivo e a luta política, mas optará pela última.

Nos “anos rebeldes”, parte da minissérie que foca o período a partir de abril de 1966, as manifestações contra os mandos e desmandos da ditadura são frequentes. As prisões, as torturas e as perseguições, também. Pelos recursos cinematográficos utilizados por Tandler, os personagens são inseridos em cenas reais da época. Assim, João, Maria Lúcia, Edgar e outros participam de momentos importantes de resistência ao regime, como a passeata dos Cem Mil. Esta fase termina com o assassinato do estudante secundarista Edson Luís. Sua morte será um marco decisivo no processo de radicalização política de João Alfredo.

O foco da minissérie ao abordar a morte do estudante está na repressão sofrida por aqueles que ousaram homenagear o jovem. As cenas reais do velório e do corpo de Edson Luís, introduzidas na trama, reforçam a repercussão que este fato teve. A utilização dessas imagens de arquivo, inseridas na narrativa como uma colagem remeteu a juventude praticamente no palco dos confortos, criando um painel verossímil da sociedade da época, fundindo história e ficção.

Após a decretação do AI-5, em 1968, começa a fase chamada de “anos de chumbo”. João Alfredo, a jovem Heloísa (Cláudia Abreu) que, no início da trama, apesar da rebeldia própria da época, mostrava-se fútil, e o líder estudantil Marcelo (Rubens Caribé), decidem cair na clandestinidade e adotam a luta armada como bandeira, a exemplo do caminho que muitos militantes tomaram na época. Eles fazem parte do grupo que seqüestra o embaixador suíço Ralf Haguenuer (Odilon Wagner).

Sobre o personagem de Heloísa, cabe ressaltar que ele é o responsável por mostrar como o amor por uma causa, por uma ideologia, pode transformar as pessoas. Ela, que era filha do banqueiro Fábio (José Wilker), um dos financiadores do regime, lutará contra as posições defendidas pelo pai. De menina rica, fútil e alienada, passa a lutar contra a ditadura.

No final da série, já em 1979, Maria Lúcia, separada de Edgar, reencontra João Alfredo, que retorna ao país após a anistia. O casal tenta retomar a relação, mas Maria



Lúcia percebe que, com o envolvimento de João com a mobilização dos sem-terra no sul do país, o engajamento político será sempre um obstáculo entre eles.

Durante a produção de **Anos rebeldes**, Braga promoveu um encontro do elenco jovem com a colega Bete Mendes que, assim como os atores Gianfrancesco Guarnieri, Francisco Milani e Stepan Necessiam, esteve diretamente envolvida na luta de resistência contra o regime militar. Laboratório considerado fundamental para Cássio Gabus Mendes e Cláudia Abreu, consolidou fortemente um diálogo e um respeito entre toda a equipe.

Segundo o autor, a idéia de fazer a minissérie surgiu do próprio público:

Assim que **Anos dourados**⁴ foi ao ar, as pessoas diziam: “Agora você tem que fazer os anos rebeldes, os anos de chumbo”, assim, com título e tudo. Não levei muito a sério, eu que não queria faturar em cima de um sucesso. Lembro que não levei nada disso a sério, apenas registrava. Até que, um dia, pintou a idéia de uma história de amor entre uma pessoa individualista e uma idealista, tendo como pano de fundo os anos da ditadura militar. Poderia resultar numa minissérie interessante... Submeti a idéia à Globo, ganhei sinal verde e parti para a sinopse (GILBERTO BRAGA, 1992).

Segundo Ismail Xavier, *vistas juntas, essas duas minisséries escritas pelo mesmo autor sugerem como a ficção televisiva pode alcançar uma visão particularmente total da história política recente brasileira* (2004, p. 50).

Pouco tempo depois do final da minissérie, lideranças secundaristas e universitárias mobilizam e estimulam a juventude ao comprometimento com o movimento estudantil. Desde os anos 1960, retratados por **Anos rebeldes**, não se assistia a tanta participação. Diferentemente do que acontecera na época, os pais não se preocupavam. Ao contrário, muitos deles reforçaram ou se associaram à indignação geral. A polícia não perseguia e o pavor à infiltração comunista já havia passado. Desde aquela época, muitas pessoas creditam à minissérie o fomento às mobilizações estudantis.

Referências bibliográficas

AMODEO, Maria Tereza. **Identidade cultural nas adaptações de textos literários brasileiros para a televisão**. Porto Alegre: PUCRS, 2000. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.

⁴ A minissérie **Anos dourados**, rodada em 1986, conta a história da juventude da década de 1950. Também trazia Malu Mader no papel principal.



ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AROUCHE DE SOUZA, José Carlos. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. São Paulo: Summus, 2004.

BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV**. São Paulo: Edusp, 2002.

BASTIDORES Anos rebeldes S.d. Disponível em: <<http://www.teledramaturgia.com.br/anosrebeldes>> Acesso em: abril 2008.

BRAGA, Gilberto. 1992. Disponível em: <<http://www.gilbertobragaonline.com.br>> Acesso em: abril 2008.

BUCCI, Eugênio. **Brasil em foco**. Disponível em: <<http://www.mre.gov.br/cdbrasil/itamaraty/web/port/comunica/criativ/apresent/index.htm>> Acesso em: maio 2007.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: **Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário**. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Xamã, 1997.

CARR, E. H. **Que é história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

DECCA, Edgar de. O que é romance histórico? Ou, devolvo a bola para você, Hayden White. In: **Gêneros de fronteira – cruzamento entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.

FLORY, Suely Fadul Villibor (org.). **Narrativas ficcionais: da literatura às mídias audiovisuais**. São Paulo: Arte & Ciência, 2005.

FOGOLARI, Élide Maria. **O visível e o invisível no ver e no olhar a telenovela: Recepção, mediação e imagem**. São Paulo: Paulinas, 2002.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo, Ática, 2006.

HERZ, Daniel. **A história secreta da Rede Globo**. Porto Alegre: Tchê, 1987.

KORNIS, Mônica. CPDOC (org.). **1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.

_____. KORNIS, Mônica Almeida. Artigo: **Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo**. Revista Acervo volume 16 número 01 jan/fev. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional: 2003.

MARTIN-BARBEIRO, Jesus; REY, Germán. **Os Exercícios do ver: Hegemonia audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

MOTTER, Maria Lourdes; (org.) LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Telenovela: Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

NASCIMENTO, Bulcão Angelina. **Trajetória da juventude brasileira: dos anos 50 ao final do século**. Salvador: EDUFBA, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. (org). **Narrativa: ficção e história**. Rio de Janeiro: Imago, 1998. p. 9- 35.
Vicente Ataíde



ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Simões e RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e reprodução**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Constança M. Cesar. Campinas: Papiris, 1994.

TESCHE, Adayr. In: **Televisão: entre o mercado e a academia**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

TV Globo Dicionário da, v1: **Programas de dramaturgia & entretenimento/ Projeto Memórias das Organizações Globo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a História**. Brasília: UNB, 1982.

XAVIER, Ismail. (org.) LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. **Telenovela: Internacionalização e interculturalidade**. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: Ensaio sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Edusp, 1994.

_____ **Meta-história: A imaginação histórica do século XIX**. São Paulo: Edusp, 1995.