

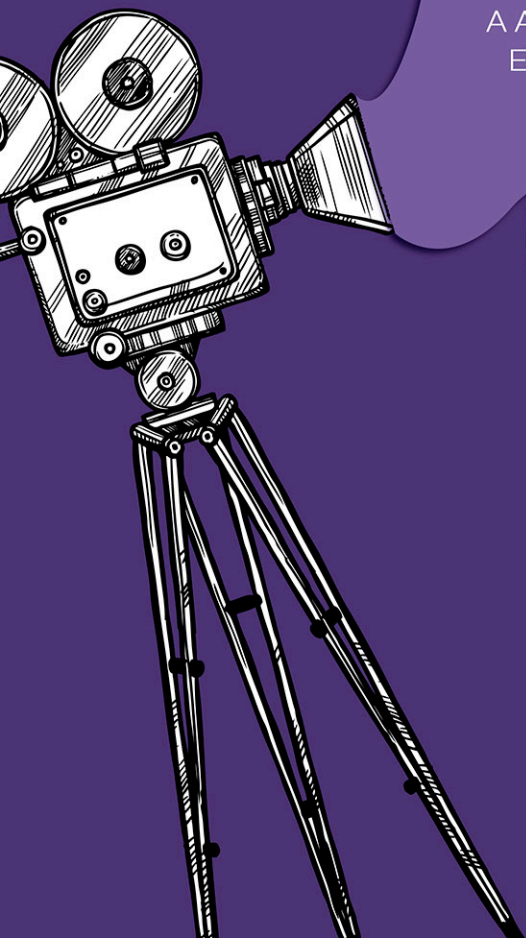


Roberto Abdala Junior



C.História, Cinema e TV

A ARTE DE COLOCAR A VIDA
EM CENA COMO QUESTÃO
HISTÓRICA E DIDÁTICA



Imagens vêm sendo criadas e empregadas pelos humanos nas mais diversas esferas da cultura, desde tempos imemoriais. Ao longo do tempo, novas técnicas de produção e consumo de imagens foram criadas, permitindo que, no curso dos últimos séculos, elas tomassem características e significados singulares, ao serem empregadas em processos que se tornavam mais sofisticados e diversificados. Um dos processos mais importantes foi, certamente, o emprego das chamadas imagens-movimento na construção de narrativas, o que permitiu o nascimento de uma nova linguagem. Uma linguagem — cinematográfica — que floresceu devido ao empenho, engenhosidade e trabalho de profissionais ligados ao cinema, à televisão e, mais recentemente, ao vídeo e à informática. Assim, ao longo do último século, as novas técnicas de construção de narrativas audiovisuais floresceram e contribuíram para que essas linguagens — especialmente a cinematográfica e televisiva — passassem a fazer parte do cotidiano contemporâneo.



História, Cinema e TV

História, Cinema e TV

**A arte de colocar a vida em cena
como questão histórica e didática**

Roberto Abdala Junior



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

ABDALA JUNIOR, Roberto

História, Cinema e TV: a arte de colocar a vida em cena como questão histórica e didática [recurso eletrônico] / Roberto Abdala Junior -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2020.

275 p.

ISBN - 978-65-87340-99-2

DOI - 10.22350/9786587340992

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. História; 2. Cinema; 3. TV; 4. História; 5. Ensino; I. Título.

CDD: 900

Índices para catálogo sistemático:

1. História 900

Sumário

Introdução.....	9
-----------------	---

I

Teoria

1.....	23
--------	----

Cinema e história: elementos para um diálogo

2.....	51
--------	----

Memória, imagem e outras histórias

3.....	67
--------	----

História, teleficção e “memórias coletivamente compartilhadas” no Brasil contemporâneo

4.....	101
--------	-----

História & cinema: performances e diálogos audiovisuais

5.....	125
--------	-----

Um papel histórico para a teleficção: a minissérie *Anos Rebeldes* e a cultura histórica brasileira dos anos 1980

II

As narrativas: filmes e minissérie

6.....	153
--------	-----

Memórias da ditadura brasileira nos anos 1980: cultura política e teleficção

7.....	188
--------	-----

O cinema na conquista da América: um filme e seus diálogos com a história

8.....	216
--------	-----

Brasil anos 1990: teleficção e ditadura – entre memórias e história

9.....	250
--------	-----

Cabra marcado para morrer: um filme entre história e memória

Introdução

Se os historiadores estão procurando modelos de narrativas que justaponham as estruturas da vida comum pelos acontecimentos extraordinários, e a visão de baixo pela de cima, podem muito bem ser aconselhados a voltar à ficção do século vinte, incluindo o cinema [...]

Peter Burke¹

Wittgenstein pretende “trazer a linguagem do seu uso filosófico de volta ao seu uso ordinário” [...] Fixou para si como tarefa ser o cientista da atividade significante na linguagem comum. Qualquer outra coisa só é levada em conta como linguagem por analogia ou comparação com “o aparelho de nossa linguagem ordinária”.

Michel de Certeau²

[Marxismo e filosofia da linguagem] antecipa as atuais explorações realizadas no campo da sociolinguística e, principalmente, consegue preceder as pesquisas semióticas de hoje e fixar-lhes novas tarefas de grande envergadura.

Roman Jakobson³

Em termos de teoria cinematográfica, Bakhtin aponta a maneira de transcender algumas das insuficiências percebidas em outros enquadramentos teóricos.

Robert Stam⁴

As epígrafes que abrem este prefácio indicam as concepções que têm inspirado minhas reflexões sobre as relações entre **história/História e narrativas cinematográficas**. Atualmente me considero um pesquisador bakhtiniano. Contudo, Essa escolha não foi feita de forma consciente. Ao

¹ BURKE, 2011, p. 356.

² CERTEAU, 2014, p. 65.

³ JAKOBSON, Roman, 2010 [1977], p. 10.

⁴ STAM, 1992, p. 101.

buscar uma abordagem menos “metafísica” para filmes, deparei-me com o livro de Robert Stam (1992) sobre cinema, com base nas teses de M. Bakhtin. Desde então, também passei a considerar a teoria bakhtiniana capaz de superar limitações de “outros enquadramentos teóricos”, como Stam afirmou mais de uma vez.⁵ No entanto, ainda não estava evidente a extensão dessa afirmação para além do cinema, mesmo considerando se tratar de um campo da cultura no qual a linguagem é, incontestavelmente, o elemento fundamental. A coletânea que o leitor tem em mãos é fruto dessa minha busca teórica e deve-se muito ao meu feliz encontro com a obra de Stam e Bakhtin.

Os textos apresentam, retrospectivamente, a trajetória das reflexões que construí sobre as relações entre história/História e narrativas audiovisuais em cada momento de pesquisa. A erudição dos autores citados na epígrafe e sua relação estreita com a produção do conhecimento acadêmico na segunda metade do século XX deixa claro que não foi um processo linear. Há nessas epígrafes a evidente intenção de indicar “diálogos” – no sentido bakhtiniano – e apontar alguma complementaridade entre as teses de autores que exerceram grande influência neste trabalho. O quadro teórico que orientou as pesquisas, que fiz ao longo de minha vida, precisou ser colocado em debate – explorado, averiguado, interrogado – em um processo de idas e vindas. Nesta obra, pretendo fazer com que o leitor seja capaz de caminhar pelas trilhas que construí ao longo da caminhada.

Por que *História e narrativas cinematográficas*? Primeiramente, porque o campo consolidado na historiografia é História e Cinema. O termo “**cinematográfico**” destaca o fato de a linguagem *inventada* pelo Cinema ser mais complexa, reunindo, articuladamente, outras formas de expressão. Assim, a linguagem cinematográfica pode ser pensada em “trilhas” – termo sugerido por Stam (1992): **imagética**, que reúne imagens em preto e branco e/ou em cores, iluminação, cenários, figurinos, movimento e encenação de personagens, posição e movimentos de câmera etc. Há ainda

⁵ Refiro-me à epígrafe de Stam e ao capítulo final, escrito pelo autor, em coletânea organizada (STAM; BUGOYNE; FITTERMAN-LEWIS, 1999).

uma segunda, articulada à primeira, a **sonora**, que é composta por músicas, diálogos, gritos, sussurros e demais sons do mundo da experiência, acrescidos de outros criados pelos artistas.

A categoria **narrativa** cumpre duas funções distintas. No interior do monumental espectro de obras audiovisuais, ela define aquelas que têm viés *narrativo* como privilegiadas pelas reflexões e abordagens propostas nos textos – reporto-me, especialmente, às obras de Mitry (1989), Gaudreault e Jost (2009). Essas obras foram escritas em épocas muito diferentes e cujas reflexões nem sempre estão explicitamente indicadas por serem abordadas distintamente pelos autores eleitos como referência. Os elementos que caracterizam a “narrativa” e compõem diversos gêneros discursivos foram inspirados em argumentos de Ricoeur (2010) e Rösen (2015) e visam a assegurar *diálogos* mais estreitos entre Teoria da História e Teoria do Cinema.

Isso porque, para a Teoria da História, é por meio da *narrativa* que as experiências humanas do tempo – entre o tempo empírico, da natureza, e o íntimo, do indivíduo – ganham articulação, representando a forma característica de expressão por meio da qual o conhecimento histórico ganha expressão (RICOEUR, 2010; RÜSEN, 2015). Segundo Ricoeur (2010, p. 141, 100), ela consiste em “um convite a *ver* nossa práxis *como...* ela é ordenada por essa ou aquela intriga [...]”; esta última “entendida como o agenciamento dos fatos [...]”. Há, portanto, uma *chave conceitual*, na argumentação de Ricoeur, ao apontar o *papel mediador da narrativa* que, assim, pode ser aplicada a todas as narrativas: da história, da História e do Cinema.

As pesquisas, que deram origem aos textos, sempre estão orientadas por um viés *pragmático* – como sugerem as obras que servem de diretrizes ao debate – de forma que o foco das reflexões sempre visa a **investigar como as obras interagem com os públicos e seus repertórios**. O pressuposto que subjaz essa orientação epistemológica é também bakhtiniano: **considera-se que a produção de sentidos opera-se por meio do *dialogismo*** característico da linguagem que fundamenta as relações operadas

por meio dela. Aliás, o **dialogismo é o argumento central das teses de M. M. Bakhtin**, em torno do qual as demais reflexões serão articuladas. Metodologicamente, o dialogismo oferece uma forma de apreender as múltiplas interações culturais, mais do que deslocando, **convergindo o foco da análise para o enunciado**, dessa maneira, evitando superestimar um dos polos do processo de interação, seja autor, obra, público e seus repertórios.

Importa assinalar também que o **caráter interdisciplinar** converteu-se numa exigência de pesquisa, uma vez que era preciso considerar e refletir sobre o modo de abordar o mesmo *objeto* pelos campos de conhecimento que envolviam as investigações em curso.⁶ Os textos refletem, por fim, a preocupação de sempre buscar **articulações** entre as teses dos autores que serviam como ferramentas teóricas diante do desafio de responder a questões de pesquisa. Os autores aos quais recorri escrevem do interior de suas respectivas *matrizes disciplinares* – como diria Rösen (2015) – sem considerar, na maioria das vezes, a possibilidade de que suas teses pudessem ser empregadas noutras investigações ou quadros teóricos – com exceções, certamente.

As práticas metodológicas e as questões teóricas que emergiram ao longo das pesquisas contribuíram para aprimorar o respeito às matrizes disciplinares, premissas e noções que orientavam as investigações dos diversos autores. Isso foi uma proposta que exigiu sempre a leitura das obras e não de comentadores. Algumas das articulações teórico-metodológicas propostas nos textos referendaram-se em trabalhos, investigações e argumentos de outros pesquisadores. A intenção era apreender o uso que os autores fizeram desses elementos em seus respectivos campos de conhecimento, como ponto de “diálogo” com as demais teses estudadas.

Muito do que apresento nos textos nasceu a partir de reflexões do grande historiador francês, Marc Ferro; além deste, foram incorporados argumentos de outros pensadores da História, do Cinema, da Filosofia da

⁶ A respeito das resistências às propostas desse tipo, ver parte da obra de James Wertsch (1993, 1999) e Michel de Certeau na “Introdução Geral” de *A invenção do cotidiano* (2014, p. 37-51).

Linguagem, da Psicologia Sociocultural, da Antropologia e, finalmente, das Performances Culturais. Os artigos da coletânea estão assentados em pesquisas amadurecidas ao longo do tempo; e as reflexões não foram hierarquizadas, tampouco o foram os campos de conhecimento que compõem o quadro teórico das abordagens. Atribuo essa premissa também à influência de Bakhtin.

As referências teóricas mais relevantes na coletânea são: no campo da **História**, as teses de Roger Chartier, Michel de Certeau, Paul Ricoeur; em **Teoria e Didática da História**, especialmente, tem-se Jörn Rüsen; no **Cinema**, as pesquisas de Robert Stam e Jacques Aumont; no das **Performances Culturais**, Richard Bauman; no da **Psicologia Sociocultural**, L. S. Vygotsky e James Wertsch; na **Antropologia**, Clifford Geertz.

Entretanto, foram as teses de Mikhail Bakhtin, da **Filosofia da Linguagem**, que ofereceram os **fundamentos teóricos** e, sobretudo, **metodológicos** para abordar a linguagem e o papel que as manifestações culturais desempenham na sociedade. Além disso, o quadro teórico proposto por Bakhtin permite também encontrar articulações seguras de todo o acervo de argumentos desses diversos campos de conhecimento.

Alguns dos principais autores citados na apresentação e mais recorrentes ao longo dos textos reconheceram *diálogos* entre seus argumentos com o de outros autores, como Raymond Williams (1979).⁷ Outros, esforçaram-se para esclarecer a articulação entre as teses de alguns desses autores, como é o caso de Wertsch que explorou *diálogos* entre reflexões de Bakhtin e Vygotsky. Outros empregaram as teses bakhtinianas como fundamento teórico e/ou metodológico em suas investigações, como o fazem Stam e Bauman. Nesse contexto, é seguro que as teses de Bakhtin são capazes de oferecer uma metodologia pertinente para ser empregada em

⁷ A esse respeito, conferir em Williams (1979, p. 27-49), no segundo capítulo, “Língua”.

pesquisas das Ciências Humanas⁸ em geral, especialmente na História, como será possível observar ao longo do livro.⁹

O trabalho que o leitor vai encontrar aqui se pauta por uma *semiótica da cultura* (ou performática)¹⁰, aproximando-se do que parece ter sido vislumbrado por Raymond Williams nos anos 1970. Ricoeur (2010, p. 95) sempre me deixa em dúvida se não seria uma hermenêutica, pois, para “uma semiótica, o único conceito operatório continua sendo o do texto literário”. Fui obrigado a recorrer a Ricoeur, sobretudo, porque nos trabalhos aqui reunidos sempre houve um esforço para evitar que as obras que eram objeto de análise fossem submetidas às analogias com textos. Segundo o filósofo, é a hermenêutica que “preocupa-se em reconstruir todo o arco das operações mediante as quais a experiência prática dá a si mesma obras, autores e leitores” (RICOEUR, 2010, p. 95).

Ricoeur (2008, p. 57, tradução própria) explica que “hermenêutica’ se refere às regras requeridas para a interpretação de documentos escritos”. Esse argumento permite confirmar a escolha por uma *semiótica* que se aplique às manifestações da cultura, especialmente as narrativas audiovisuais e com inspiração nos trabalhos de Bakhtin, articulados aos de Vygotsky e Williams. Lacapra (2010, p. 169, 178) também confirma o acerto da escolha do termo “semiótica” quando escreve que “Bakhtin vai além da designação da ‘semiótica estruturalista’ que lhe é atribuída e acrescenta [que] a questão toda da ideologia é reformulada em um arcabouço semiótico mais amplo”.

Um desdobramento evidente dessa opção teórica é a aproximação recente com as reflexões das Performances Culturais, um campo em que, a princípio, pretende-se contemplar *todas* as formas de expressão da cultura.¹¹ Para além de enquadrar as pesquisas numa vertente teórica, o que

⁸ Sobre a afirmação, consultar uma coletânea organizada por Ribeiro e Sacramento (2010) que reúne renomados intelectuais cujos trabalhos se inspiram nas teses de Bakhtin.

⁹ Sobre a defesa e a aplicação das teses bakhtinianas em documentos escritos, consultar os argumentos de Lacapra (1998, 2010).

¹⁰ Sobre o termo, consultar artigo publicado nesta coletânea: *História, semiótica e narrativas cinematográficas: por um letramento*.

¹¹ Consulte o capítulo de Abdala Júnior e Lage nesta coletânea.

mais me interessa é o empenho em buscar a articulação de alguns dos argumentos — de Wertsch, Stam, Bauman — à luz das teses de Rüsen, segundo a metodologia sugerida por Bakhtin.

Os esforços para encontrar possibilidades de articulação entre as teses de autores de campos de conhecimento diversos podem ser acompanhados nos textos. Nos mais recentes artigos/capítulos aparecem argumentos que foram amadurecidos ao longo do tempo, como respostas a reflexões e debates com alunos e professores — aos quais agradeço, sobremaneira. Todos os encontros — ou quase todos — só foram possíveis graças ao fato de eu, na última década, trabalhar em uma universidade pública. Esse vínculo, além de me proporcionar dignas condições de trabalho, muitas vezes me permitiu fazer algumas viagens com fins acadêmicos, nas quais coloquei em debate o que vinha pensando, pesquisando e escrevendo.

As reflexões que apresento nesses artigos ora reunidos fundamentaram o argumento do livro/tese que publiquei em 2017: *Memórias da ditadura, TV e os “rebeldes” anos 1980*. A obra aborda o impacto que a minissérie *Anos rebeldes* da TV Globo, exibida em 1992, teve sobre os jovens que participaram das mobilizações a favor do *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello. Segundo o professor Estevão Martins (UnB), a obra recorre à Didática da História para investigar o fenômeno, conforme sugere Jörn Rüsen. Importa observar que algumas ideias ainda não estavam amadurecidas satisfatoriamente e outras nem mesmo estavam presentes à época, especialmente aquelas que se referem às Performances Culturais.

Agradeço, penhoradamente, às universidades públicas nas quais estudei (UFMG) e agora trabalho (UFG); ao professor Estevão Martins — ainda não o agradecera publicamente —; às minhas orientadoras, Lana M. C. Siman (FAE-UFMG), Regina Helena A. Silva (FAFICH-UFMG); aos alunos das pós-graduações da UFG — História e Performances Culturais; e ao professor Rafael Saddi, pelos debates sobre Didática da História e os riscos do mal uso público da história em encontros no NUH — Núcleo de Usos

Públicos da História¹². Também agradeço aos professores Robson C. Camargo e Eduardo J. Reinato, pela oportunidade de conhecer o campo das Performances Culturais, com os quais aprendi muito. O último agradecimento é endereçado à permanente colaboração de Micheline M. Lage – amada esposa e companheira da vida inteira – sempre leitora crítica, revisora da maior parte dos textos e colaboradora em um dos artigos/capítulos.

A coletânea está organizada não pelas datas das publicações mas por temáticas, de forma que a leitura ofereça uma estrutura mais “orgânica” ao leitor. Assim me parece que a obra poderá ser mais explorada, pois, como afirmei, a estrutura das reflexões somente se tornou mais evidente, até mesmo para mim, muito recentemente. Dessa maneira, na primeira parte (**I – Teoria**), são apresentados textos mais argumentativos e reflexões sobre a linguagem; na segunda (**II – As narrativas: filmes e minissérie**), são abordados estudos sobre obras submetidas ao quadro teórico proposto, mas com as lacunas de cada época. Contudo, a separação é arbitrária, pois os textos sempre apresentam as duas dimensões. Se o leitor tiver dúvida sobre a pertinência de algum argumento em cada temática, bastará recorrer às leituras de outras partes da coletânea para que elas, talvez, possam ser sanadas.

Referências

ABDALA JR., Roberto. *Memórias da ditadura, TV e os 'rebeldes' anos 1980*. Curitiba: Editora Prismas, 2017. v.1, 458p.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3. Ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDNUB, 1996 [1965].

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

¹² O NUH é também coordenado pela professora Ana Lucia Oliveira Vilela juntamente comigo e o Rafael Saddi Teixeira; nós dividimos as tarefas, debates e ações realizadas pelo núcleo. Também contamos com a colaboração de diversos professores da UFG/História, alunos da graduação e pós-graduação, bem como membros da sociedade civil, como professores de diversas instituições de ensino básico e superior, produtores culturais etc. Agradeço a todos a oportunidade de contar com eles.

- BAUMAN, Richard; Briggs Charles L. Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review of Anthropology*, 1990, v. 19, p. 59-88. <http://www.jstor.org/stable/2155959>. Web, 20 mar. 2013.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS Charles. L. *Voices of Modernity: Language Ideologies and the Politics of Inequality*. New York, Cambridge Univerisity Press, 2003.
- BAUMAN, Richard. *A Poética do Mercado Público: gritos de vendedores no México e em Cuba*. Antropologia em primeira mão – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC 2008. v. 103. (Tradução de palestra).
- BAUMAN, Richard. Language, identity, performance. In: Art and the expression of complex identities: Imagining and contesting ethnicity in performance. *Pragmatics*, Special Issue, v. 10, n. 1, 2000.
- BAUMAN, Richard. *Story, performance and event*. Contextual studies of oral narrative. Cambridge, New York, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Rowley, Mass, Newbury House Publishers, 1977.
- BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. *Ilha – Revista de Antropologia*, Florianópolis, UFSC/PPGAS, v. 8, ns. 1 e 2, 2008.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Bauru: UNESP, 2011.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 22. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques ; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 199-213.
- FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FERRO, Marc. *A manipulação da história no ensino e nos meios de comunicação*. São Paulo: Ibrasa, 1983.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

GAUDREAU, André; JOST, François. *A narrativa cinematográfica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

JAKOBSON, Roman. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 14ª ed. São Paulo: Hucitec, 2010 [1977].

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memória*. Madrid: Siglo Veintiuno De España Editores, 2002.

LACAPRA, Dominick. Historia intelectual. Repensar la historia intelectual y ler textos. In: PALTI, Elias José. *“Giro Linguístico” e história intelectual*. Buenos Aires: Editora: Universidade Nacional de Quilmes, 1998. p. 237-293.

LACAPRA, Dominick. Bakhtin, o marxismo e o carnavalesco. In: RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. (Org.) *Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos/SP: Pedro e João Editores, 2010. p. 149-184.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989. v. 1 e 2.

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

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. A intriga e a narrativa histórica. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. v. 1.

RICOEUR, Paul. *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica a la acción*. Buenos Aires: Prometeu Libros, 2008.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História I: fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

RÜSEN, Jörn. *Teoria da história*: uma teoria da história como ciência. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Curitiba, Editora UFPR, 2015.

STAM, Robert. *Bakhtin*: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, Robert; BUGOYNE, Robert; FITTERMAN-LEWS; Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Estruturalismo, semiótica, narratologia, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona/Buenos Aires/México: Ed. Paidós, 1999.

WERTSCH, James V. *La mente en acción*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S/A, 1999.

WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Tradução Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

I

Teoria

Cinema e história: elementos para um diálogo

Introdução

Às vezes, basta estar alerta, ter uma lúcida compreensão da linguagem cinematográfica, para que todos os noticiários de tevê se transformem num interessante exercício de decodificação. Podemos olhar, então, com novos olhos, para as imagens que nos bombardeiam... Nossa habitual passividade pode dar lugar à observação, à curiosidade, a um olhar crítico. Uma atitude necessária, salutar e — sem dúvida, por essa mesma razão — permanentemente ameaçada.

Jean-Claude Carrière¹

Imagens vêm sendo criadas e empregadas pelos homens nas mais diversas esferas da cultura, desde tempos imemoriais. Ao longo do tempo, novas técnicas de produção e consumo de imagens foram criadas, permitindo que, no curso dos últimos séculos, elas tomassem características e significados singulares, ao serem empregadas em processos que se tornavam mais sofisticados e diversificados. Um dos processos mais importantes foi, certamente, o emprego das chamadas imagens-movimento na construção de narrativas, o que permitiu o nascimento de uma nova linguagem. Uma linguagem — cinemática² — que floresceu devido ao empenho, engenhosidade e trabalho de profissionais ligados ao cinema, à televisão e, mais recentemente, ao vídeo e à informática. Assim, ao longo

¹ CARRIÈRE, 1995, p. 61.

² Trata-se de uma linguagem cinematográfica que foi engendrada ao longo do século XX por diversos agentes cinematográficos, de artistas e diretores a técnicos.

do último século, as novas técnicas de construção de narrativas audiovisuais floresceram e contribuíram para que essas linguagens — especialmente a cinematográfica e televisiva — passassem a fazer parte do cotidiano contemporâneo.

Numa perspectiva pertinente aos propósitos do presente trabalho, é preciso salientar que as inserções do cinema e depois da televisão nas práticas culturais da sociedade ocidental instauraram novos regimes de visibilidade; recriaram estratégias narrativas; fundaram novos padrões de sociabilidade, de interação e participação social; engendraram novos padrões de tempo e espaço; configuraram uma esfera pública com características diversas daquelas existentes até então. Em decorrência disso, as relações entre a esfera pública e privada transformaram-se. Nesse sentido, o cinema e a televisão, mais do que se fazerem presentes na história contemporânea, converteram-se em agentes sociais de importância decisiva nas sociedades ocidentais; pois, envolveram-se nas práticas de construção da realidade, participando ativamente da configuração de identidades individuais e coletivas, de processos políticos, sociais, econômicos e culturais da história do último século.³

Além de registrar as transformações ocorridas em quase todas as esferas da vida contemporânea, o cinema e a televisão refletiram e até mesmo intervieram na formação do imaginário coletivo das massas que se comprimiam nas metrópoles, em busca de entretenimento e identidade ao longo do século XX.⁴ O cinema e a televisão também visitaram o passado, criaram ou reescreveram personagens, acontecimentos e processos históricos; enfim, instauraram “discursos sobre a história”.⁵ Nesse contexto, os

³ A afirmação se ancora, principalmente, em Baczko (2005) e Thompson (2002 [1998]). Nunca é demais lembrar que desde a vitória de John Kennedy sobre Richard Nixon nas eleições para presidência dos Estados Unidos, muitos analistas têm atribuído um papel quase demiurgo à televisão. No Brasil, por exemplo, a eleição do ex-presidente Collor de Melo tem sido tributada à ação da Rede Globo de Televisão. (BOLAÑO, 2005, p. 24).

⁴ Os argumentos de Sklar (1978), Meneguello (1996), Ortiz (1988), Pollack (1989) e, principalmente, Ferro em toda sua obra, entre muitos outros que, sob aspectos diferentes, corroboram as afirmações que tecemos.

⁵ A definição é defendida por Marc Ferro em toda sua obra. O historiador inscreve os filmes na categoria de discursos não autorizados sobre a história e, por isso, defende que sejam incorporados como fonte histórica. A defesa dos discursos audiovisuais como fontes está presente, especialmente, em *Cinema e História*, uma publicação que data de 1977 na sua primeira edição em francês (FERRO, 1992). Rosenstone, mais recentemente, chegou a propor que se

historiadores não puderam negar o significado das novas linguagens; por isso, como vinham fazendo outros pesquisadores, passaram a considerar e incluir o cinema e a televisão nas suas ponderações⁶, reconhecendo reflexos provocados tanto na formulação do conhecimento histórico⁷ quanto na construção dos discursos da História.⁸

A questão que instigou o trabalho que ora apresentamos emergiu, portanto, de um contexto no qual houve uma crescente ampliação e diversificação das técnicas de construção de narrativas, criando diversas referências e múltiplos discursos audiovisuais sobre o passado. Assim, apresentamos um trabalho cuja principal pretensão consiste em buscar o emprego de bens culturais que usam a linguagem audiovisual⁹ — cinema e televisão — nos processos de construção de conhecimentos históricos. Noutras palavras, pretendemos propor uma abordagem teórica que venha assegurar o uso escolar — posto que pedagógico eles já possuem, como veremos — de filmes, telenovelas etc. nos processos de ensino-aprendizagem da história.

O texto procura enfrentar também uma questão bastante importante no campo audiovisual: como o uso corrente da linguagem “cinematográfica” — pois estamos nos referindo ao cinema e à televisão — que tende a convertê-la em “natural”. Essa atitude tem levado seus códigos e estratégias a serem negligenciados em muitas análises. Nessa perspectiva, a linguagem cinematográfica é objeto de nossa atenção, mesmo porque, além de ter sido a pioneira nas realizações que empregam os recursos audiovisuais, ela também serviu (e, em certa medida, ainda serve) como

pensasse nas possibilidades de “se escrever a história” por meio da linguagem cinematográfica. A esse respeito consultar, especialmente, a introdução da obra *El pasado en imágenes* (ROSENSTONE, 1997).

⁶ Segundo Peter Burke (2004, p. 199) observa: “já em 1916 foi publicado um livro na Inglaterra com o título *A câmera como historiadora*.”

⁷ Estamos nos referindo principalmente aos trabalhos de Ferro (1992) e Nora (1995, pp. 179-193), entre outros.

⁸ O historiador Peter Burke (1992, p. 347) chegou a afirmar que “Se os historiadores estão procurando modelos de narrativas... podem muito bem ser aconselhados a voltar à ficção do século vinte incluindo o cinema...”. Mais contundente, entretanto, é Le Goff (1997, p. 62) quando afirma: “Penso que a escrita do historiador está mais próxima da montagem de um filme do que, por exemplo, da narrativa de um romancista.”

⁹ A denominação audiovisual se refere àquela linguagem que, historicamente, foi empregada inicialmente pelo cinema e mais tarde veio a ser tratada, de forma diferenciada, pela televisão e pela internet.

modelo às experimentações narrativas e estéticas, convertendo-se em *objeto* de pesquisa e fonte para reflexões teóricas que se fizeram e fazem nesse campo.

Nesse sentido, buscaremos estabelecer bases teóricas que iluminem algumas estratégias da linguagem audiovisual como premissa para avançarmos em nossas reflexões. Observe-se que formular uma estratégia de abordagem não significa, de modo algum, esgotar possibilidades. Nosso horizonte de expectativas é bem mais concreto: fornecer uma ferramenta conceitual que permita o trabalho de apreensão de um bem cultural tão complexo como um filme ou uma novela nos processos de construção de conhecimentos históricos escolares. A esse respeito, importa enfatizar que o conhecimento da história nacional e a construção da cidadania têm sido, cada vez mais, fruto de processos que se configuram fora dos espaços escolares — fato que amplia o significado das reflexões aqui desenvolvidas.

A nomenclatura — que importa menos na argumentação que se segue — não deixou de recorrer e buscar explicar termos e expressões correntes no campo do cinema. Uma observação também importante é que, ao contrário de uma tradição que tem se perpetuado, evitaremos analogias com outras linguagens. Nosso argumento é que se, por um lado, as linguagens podem ser comparadas¹⁰, por outro, cada uma delas carrega uma especificidade que, necessariamente, a distingue das demais de maneira radical. Nesse sentido é que nossa atenção voltou-se, particularmente, para a linguagem cinematográfica neste capítulo, que é antecedido, propositalmente, pela epígrafe esclarecedora de um dos mais respeitados cineastas do mundo e eminente professor de cinema francês.

Enfim, pretendemos contribuir para esclarecer algumas estratégias: uma linguagem fundamentada em imagens pode lançar mão para configurar uma narrativa que interfere em processos históricos de toda ordem. Assim, pretendemos também contribuir para que,

¹⁰ Outras analogias podem ainda ser enumeradas, tais como: as linguagens pretendem comunicar, se valem de códigos socialmente compartilhados; exigem o recurso a um tipo de suporte, demandam o conhecimento de técnicas, de processos de realização; submetem-se ainda a limitações em relação à realidade que pretendem representar, às restrições técnicas oferecidas pelo meio etc.

progressivamente, sejam desvendados os processos e as situações anteriormente enumeradas, lançando outra luz sobre os fenômenos que se constituíram nos últimos tempos, forjados, sobretudo, em imagens de um “real” – existente ou criado, é bom frisar – que tem participado, de forma crescente, na configuração da sociedade contemporânea.

O cinema e sua linguagem: considerações preliminares

Um filme é, antes de tudo, imagens e imagens de algo. Jean Mitry¹¹

Atendendo a pretensão de formular uma ferramenta teórica para abordar bens culturais que empregam linguagem cinematográfica, nossa argumentação ancorou-se em tradições acadêmicas distintas: a História Cultural, segundo as reflexões de Roger Chartier (1989) e a Psicologia Sociocultural, conforme James Wertsch (1993, 1988, 2002) a concebe, além das teorias do cinema. Apesar da diversidade, os quadros teóricos dessas disciplinas, elas nos oferecem algumas referências para refletirmos sobre a linguagem audiovisual que mais as aproximam que distanciam.

Uma das mais importantes conclusões que é possível apreender, depois de uma leitura atenta das obras desse autores, é que a análise da linguagem cinematográfica não pode estar arraigada numa compreensão isolada dos elementos que a compõem. Noutras palavras, os diversos elementos que a compõem somente têm sentido quando considerados no conjunto, no momento que todos entram na construção do bem cultural que se busca analisar, pois todos os elementos, de uma maneira ou de outra, entram na configuração dos significados que a linguagem pretende construir.

Há também um consenso de que a linguagem cinematográfica¹² é mais fácil de ser compreendida do que as demais linguagens que povoam

¹¹ MITRY, 1989, Volume I e II.

¹² Ou pelo menos é isso que se depreende, ao fazermos uma leitura sobre a vasta literatura sobre o cinema: apresenta-se um panorama marcado por uma abstenção quase absoluta sobre aspectos importantes da linguagem. Se no campo da comunicação e da literatura tal postura seria previsível, apesar de não indicada, considerando publicações que pretenderam desvendar a linguagem, como os trabalhos de Metz, Barthes e Eco entre os mais citados e pesquisados, além daqueles que terão suas ideias aqui exploradas.

a cultura. Mas se assim for, as estratégias de construção da narrativa e as significações atribuídas ao mundo nos filmes devem ser esclarecidas, porque, como qualquer outra linguagem, a cinematográfica também exige um exercício para que os processos de sua elaboração possam ser, mesmo que muito parcialmente, desvendados. Jean Mitry (1989, v. 1, p. 52, tradução e grifos nossos) é categórico em afirmar:

Resulta evidente que um filme é uma coisa muito distinta de um sistema de signos e símbolos. Ao menos, no que se apresenta como somente isso. *Um filme é, antes de tudo, imagens e imagens de algo*. É um sistema de imagens que tem por objetivo descrever, desenvolver, narrar um acontecimento ou uma sucessão de acontecimentos qualquer.

A questão consiste, pois, em reconhecer artimanhas e estratégias que permitam as imagens de um filme “descreverem, desenvolverem, narrarem acontecimentos”. As inúmeras estratégias que a linguagem cinematográfica permite, merecem, portanto, uma atenção mais detida. Veremos que muitas delas podem ser esclarecidas e apreendidas recorrendo-se às proposições do pensador russo Mikhail Bakhtin. Entretanto, esse exercício exige alguns esclarecimentos básicos sobre a linguagem cinematográfica.

Elementos básicos da linguagem cinematográfica

A linguagem cinematográfica é resultado da composição ou consiste no emprego orquestrado de muitas outras linguagens. No filme, todas essas linguagens estão imbricadas numa composição complexa de empregos diversificados de cada uma delas. Assim, as análises realizadas sobre o cinema estão, muitas vezes, vinculadas a uma dessas linguagens, raramente procurando lidar com todos os seus elementos. As abordagens, em geral, estão circunscritas ou privilegiam um desses elementos, tratando de forma periférica os demais, evitando lidar com o resultado da imbricação que a transforma em uma nova linguagem. Não raro, tais

análises deixam escapar o componente específico que caracteriza o fazer cinematográfico: o movimento.

Uma abordagem que pretende dar conta da linguagem cinematográfica, composta por uma diversidade tão grande de elementos, não pode negligenciar o papel desempenhado por cada um deles — especialmente, por serem empregados e recepcionados de forma integrada — sob pena de comprometer a análise. Portanto, para os objetivos deste trabalho, buscamos uma abordagem que privilegie o resultado da composição dos elementos que compõem a linguagem quando empregados na construção de um discurso cinematográfico, tomando-os na imbricação que lhes é conferida no filme. Assim, o tratamento que daremos a cada um desses elementos pretende, não aprofundar sua compreensão, mas antes esclarecer as características básicas de cada um conforme a articulação que compõe com os outros. Nessa medida, a princípio lidaremos com cada um deles separadamente, de modo a relacioná-los entre si.

Textos

Os textos, escritos ou recitados apresentados nos filmes são frutos de uma escolha e/ou obedecem a uma função narrativa, por exemplo, os prólogos nos inserem no contexto em que se desenrola a trama, como na literatura. Letreiros, placas, cartazes, cartas são elementos que contribuem para a estruturação do filme ou podem estar relacionados com outros discursos contemporâneos a ele ou ainda com outros elementos que fazem parte da construção da narrativa. Remetem-nos à própria narrativa fílmica e/ou a significados que a cultura consolidou no imaginário social com os quais os realizadores pretendem “dialogar”.¹³

A análise pode se voltar para o emprego que foi dado aos textos no filme, pois constituem elementos problematizadores mais evidentes — quando não obedecem somente a uma função narrativa — por serem expressos numa linguagem menos ambígua que as demais utilizadas pelo

¹³ A palavra se refere ao conceito central de Bakhtin com o qual lidaremos a seguir.

cinema. Os textos, em geral, expressam relações propostas pelos realizadores com os discursos de seu tempo e/ou seu horizonte conceitual (ideológico) frente ao tema abordado pelo filme. Eles apresentam uma apreciação acerca do tema, o que pode ser considerado como expressão do ponto de vista dos realizadores.

Som

O som tem sido empregado nos filmes com intenções bastante conhecidas, como provocar uma emoção no público, quando se recorre às trilhas sonoras, por exemplo. O seu emprego, quando simula sons da realidade — como passos, trote de cavalos, ranger de portas, choros, gritos —, “vai no sentido do reforço e do aumento dos efeitos de real” (AUMONT, 1995, p. 48). Contudo, o som também pode ter a função de promover a imbricação de dois planos e/ou sequências¹⁴ diferentes que se articulam ao compor a narrativa, assegurando o entendimento do espectador, daquilo que é chamado de *diegese*¹⁵ fílmica. O dispositivo é muito empregado nos processos narrativos do filme ao se referir ao par romântico ou para sugerir a concomitância de dois acontecimentos distintos ao longo da película. O som pode ainda ser um artifício que pretende atribuir um significado diferenciado ao *real* apresentado na tela. Dessa forma, os recursos sonoros podem ser empregados também com o fito de se contrapor a uma emoção que o discurso imagético provoca.

Ao observarmos no filme que o som presta-se a um emprego diferenciado ou obedece a finalidades outras que não a de reforço dos efeitos de

¹⁴ Segundo a definição de “sequência” proposta por Aumont: “o cinema utilizou a colocação de muitas imagens “em sequência” com fins narrativos.” (AUMONT, 1995, p. 63), ampliando a explicação anterior de “plano-sequência”, pela qual se designa “um plano [que corresponde a uma parte da filmagem ‘sem corte’ — com cortes unicamente técnicos, não observáveis na exibição] longo o suficiente para conter o equivalente factual de uma sequência (isto é, de um encadramento, de uma série, de vários acontecimentos distintos).” (Idem, p. 41).

¹⁵ Para Aumont (1995, p. 115), “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”.

real — seja com a intenção de estimular emoções relacionando-o às imagens apresentadas na tela, acentuando-as ou confrontando-as — há uma indicação de que a atenção dos realizadores voltou-se para uma cena em especial e que ela deve ter uma outra finalidade e/ou significado na construção do discurso ou uma função narrativa importante.

Imagem e a diegese fílmica

A construção imagética é, sem dúvida, o recurso cinematográfico mais importante na constituição do discurso cinematográfico: o filme. A imagem-movimento do cinema tem o poder de “materializar” uma realidade para a percepção da assistência. O elemento imagético em movimento é a matéria-prima principal (ANDREW, 1989), a que os realizadores recorrem para construir suas narrativas e elaborar seus filmes. Ela constitui, enfim, o fundamento da linguagem.

As imagens-movimento realizam, com mais eficácia, a “impressão de realidade” que caracteriza o cinema, sugerindo que foram capturadas diretamente do acontecimento, do *real*. Vejamos cada um desses elementos imagéticos, lembrando que, ao figurarem na película, eles são imbricados, configurando-se naquilo que denominamos linguagem cinematográfica.

A “impressão de realidade” é herdada da ideia (errônea é verdade) de que a fotografia captura a realidade, por ser um registro “mecânico” do *real*. Sabemos que esse não é o caso; mesmo a fotografia jornalística carrega um ponto de vista do fotógrafo, tem uma intencionalidade imbuída na sua realização, fato que nos impede de a considerarmos assim.

Além disso, no caso do cinema, estamos nos referindo à imagem fotográfica projetada na tela a 24 ou 26 quadros por segundo, provocando uma impressão perceptiva de movimento que, certamente, não deve ser confundida com a fotografia. Edgar Morin (1970, p. 141-142, 155), comparando a imagem cinematográfica à fotográfica, oferece-nos um argumento contra o qual não parece haver possibilidade de permanecer qualquer dúvida quanto à diferença:

A projeção do movimento restitui aos seres e às coisas a sua mobilidade física e biológica. [...] O movimento é a força decisiva da realidade: é nele e através dele que o tempo e o espaço são reais [...] O movimento restitui-nos a corporalidade e a vida que a fotografia congelara. Traz consigo uma irresistível sensação de realidade.

A afirmação de Morin, além de esclarecer a diferença entre a imagem fotográfica e cinematográfica, lança luz sobre a outra questão: o “registro” do acontecimento no filme, ao “trazer uma irresistível sensação de realidade”, torna quase incontestável a “realidade” apresentada em imagens pelo discurso cinematográfico, “naturalizando-o” para a assistência. Suas observações tornam patente a importância de fazer com que seja um dos focos principais das análises de filmes de ficção, documentários e cinejornais: desconstruir a impressão de realidade que os filmes pretendem instaurar na sua relação com o público — “dispositivo” que, enfim, caracteriza essa relação. Segundo Aumont (1995, p. 150), a impressão de realidade é resultado da riqueza perceptiva típica do cinema que se deve

[...] igualmente à presença simultânea da imagem e do som ... dando assim a impressão de que o conjunto de dados perspectivos da cena original foi respeitado. A impressão é muito mais forte quando a reprodução sonora tem a mesma “fidelidade fenomenal” que o movimento. ... ela é mais reforçada pela posição psíquica na qual o espectador se encontra no momento da projeção. ... definida por dois de seus aspectos. Por um lado, o espectador passa por uma baixa de seu limiar de vigilância; consciente de estar em uma sala de espetáculo, suspende qualquer ação e renúncia parcialmente a qualquer prova de realidade. Por outro lado, o filme bombardeia-o com impressões visuais e sonoras.

A fruição do filme sugere, então, que ele é um “registro” da realidade: como se a realidade estivesse sendo “capturada” e *apresentada*, como ela é. Não podemos nos esquecer de que a intenção dos realizadores é, exatamente, a de conceber um simulacro tão fiel ao *real* que o processo de

representação seja imperceptível ao espectador,¹⁶ assegurando, de um lado, a fruição do filme, e de outro, evitando o distanciamento objetivo da assistência.

Uma atitude diferente daquela tacitamente pactuada entre os realizadores e os espectadores de filmes (e que pode ser estimulada pelo professor) levaria o público a ter um olhar mais crítico sobre o discurso cinematográfico, desvendando a intencionalidade que matizou sua realização. Se o processo de assistir ao filme faz o espectador reduzir naturalmente a crítica para assegurar a fruição da narrativa, como sugere Aumont, a leitura crítica do discurso cinematográfico, entretanto, não deve obedecer às determinações impostas pela produção. Nesse sentido, seria proveitoso generalizarmos o argumento de Chartier (1991) e considerar a “leitura” ou “apropriação”¹⁷ do filme como uma outra produção, pois as significações não são permanentes, mas construídas pelas leituras históricas concretas que sujeitos e agentes sociais realizam dos bens culturais.

Nesse contexto, as ideias de Bakhtin tornam-se essenciais, pois sugerem uma solução — sempre parcial e limitada — para o impasse com o qual nos deparamos: como empregar ou apreender um bem cultural cujos significados são, além de fugazes, marcados pela descontinuidade que caracteriza a própria história? Vejamos então, mesmo que sumariamente, as teses desse pensador russo e consideremos as possibilidades que elas parecem abrir à uma análise.¹⁸

Bakhtin, discursos e diálogos em contextos definidos

As teses de um pensador não devem ser resumidas de maneira tão esquemática, sob o risco de que os deslizos que certamente ocorrerão,

¹⁶ Segundo Aumont (1995, p. 151), essa tendência tem sido criticada, a partir da década de 1970, mas isso não fez que a maioria dos filmes deixasse de se pautar por ela.

¹⁷ Aqui poderíamos considerar o termo “apropriação” empregado por Certeau que segundo Chartier “visa uma história social dos usos e das interpretações, referidas a suas determinações fundamentais e inscritas nas práticas específicas que as produzem.” (CHARTIER, 1991, p. 180).

¹⁸ Vale lembrar que Sahlins (2006) também recorre às reflexões de Bakhtin para argumentar sobre sua visão antropológica.

venham a ser comprometedores. No entanto, torna-se essencial resumir alguns dos mais importantes conceitos bakhtinianos para darmos continuidade as nossas reflexões e lançarmos luz à operacionalidade teórica e metodológica de suas teses.¹⁹ Na nossa argumentação esperamos demonstrar que as teses de Bakhtin abrem uma possibilidade de surpreender os sujeitos (e/ou agentes sociais) no momento em que realizam, concretamente, a atribuição de significados ao *real*, permitindo a análise do horizonte conceitual (ideológico) e o sentido histórico que pretenderam conferir aos discursos que “apreendem e estruturam” esse mesmo *real*, em contextos socioculturais definidos. Vamos então a esses conceitos centrais propostos por Bakhtin, com o cuidado de observar como seus argumentos têm um caráter substancialmente dialético.²⁰

O pensador russo caracteriza todos os discursos como *dialógicos*. O conceito de *dialogismo* é central nas proposições do autor porque é ele que converte o foco da análise dos discursos para o enunciado. A partir da premissa de que o significado do discurso somente pode ser apreendido no contexto de enunciação, Bakhtin (1997, p. 128) reflete sobre a ação de enunciação, pretendendo esclarecer as relações que se estabelecem entre texto e contexto, e afirma:

Um sentido definido único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um todo. Conclui-se que é determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação.²¹

¹⁹ Vale conferir os argumentos e procedimentos propostos por Bakhtin e depois compararmos com aqueles propostos por Koselleck (1992), mesmo reconhecendo a diversidade dos campos de conhecimento e objetos a que ambos se dedicaram.

²⁰ Lembrando as observações de historiadores dos conceitos, considere-se que Bakhtin formou-se no calor da Revolução Russa de 1917 e esteve, portanto, submetido às importantes influências do contexto sociocultural e histórico da época que também matizou a formação de pensadores inovadores como Vygotsky e Eisenstein.

²¹ Bakhtin emprega o conceito “tema” para se referir ao significado de uma enunciação historicamente situado, mas como a abordagem historiográfica vem se definindo como um elemento fundamental para analisar obras culturais, preferimos evitar o emprego de mais um conceito, mantendo o termo enunciação. (BAKHTIN, 1997, p. 128).

Sob a ótica bakhtiniana, portanto, o contexto de enunciação modela os significados dos discursos. No entanto, salienta Bakhtin, é preciso reconhecer que a composição dos contextos de enunciação não se restringe somente aos elementos verbais, mas, igualmente, aos elementos não verbais da situação. Assim, a análise bakhtiniana do significado do discurso retorna ao contexto, pois a ação de enunciação não ocorre em situações ideais; pelo contrário, ocorre em contextos socioculturais e históricos concretos nos quais circulam outros discursos — que podem recorrer a outras linguagens — sujeitos, ideias. Nessa perspectiva, Bakhtin define dois contextos discursivos diferentes nos quais se realizam os “diálogos”: um mais complexo e amplo, da “comunicação cultural” — dos discursos científicos, artísticos, políticos etc. — ; e outro, mais concreto, com os quais dialoga mais imediatamente — o contexto dos interlocutores do grupo ou meio (BAKHTIN, 1992).

O autor, além de voltar o foco de sua análise para o contexto, também argumenta que os discursos apresentam duas formas de apreciação: a entonação expressiva e a voz. Porém, a apreciação mais significativa, aquela que é *própria* de cada discurso é a “voz”. A voz bakhtiniana do discurso expressa um juízo de valor do autor, seu horizonte conceitual (socioideológico). A essa apreciação do mundo e tomada de posição frente aos múltiplos discursos de uma época é que Bakhtin denomina “voz” (BAKHTIN, 1998, p. 106; STAM, 1992).

Segundo Bakhtin, a voz do discurso se constitui e está articulada ao seu contexto de enunciação na medida em que formula uma “reação responsiva” aos outros discursos, enunciados e/ou supostos, com os quais entra em diálogo nesse contexto. A esse processo de reação responsiva e recíproca entre os discursos Wertsch (1996) denominou “interanimação dialógica das vozes dos discursos” ou simplesmente, “interanimação dialógica”.

Dessa maneira, um discurso representa uma escolha, uma tomada de posição do autor frente aos múltiplos discursos que pretendem apreender a realidade de uma época, com os quais está em interanimação dialógica.

A enunciação deve ser analisada considerando-se o contexto sociocultural determinado — saturado de elementos não verbais com os quais também dialoga. Podemos considerar, então, que nos contextos dialógicos amplos ou restritos, verbais e não verbais da situação de enunciação, os discursos pretendem promover uma reação responsiva em seus interlocutores.

As reflexões de Bakhtin, entretanto, tiveram a literatura como foco privilegiado, ou seja, o autor se refere a um texto escrito. Nesse contexto torna-se fundamental para uma abordagem do cinema entender como a linguagem cinematográfica atribui um determinado significado à realidade. Assim, faremos uma investida em teorias que lidam com o cinema e buscam apreender as estratégias que são próprias de sua linguagem para cotejá-las com as considerações bakhtinianas.

As teorias do cinema

As teorias que versam sobre o cinema baseiam-se em premissas diversas, dependendo da formação do pensador que as formulou e/ou do enfoque que foi privilegiado na análise e, assim, é preciso reconhecer que “Não pode haver uma teoria do cinema, mas, ao contrário, algumas teorias do cinema” (AUMONT, 1995, p. 15). Além de teóricos específicos de cinema, muitos outros pensadores buscaram analisar e reconhecer as estratégias utilizadas em filmes por cineastas e/ou escolas de cinema. Não obstante reconhecermos a diversidade de proposições acerca do tema, nossas reflexões pautam-se, principalmente, em duas obras: *Estética y psicología del cine* (MITRY, 1989), por discutir e procurar articular as principais teorias dos primeiros cinquenta anos do cinema; e *A estética do filme* (AUMONT, 1995), por ser uma obra composta por pensadores mais contemporâneos — especialistas que se propuseram a estudar a linguagem cinematográfica e seus “dispositivos”. Nossa exposição acerca dessas teorias faz-se à luz das teses de Bakhtin porque, segundo Robert Stam (1992, p. 101), “sua contribuição para o enriquecimento do campo dos estudos cinematográficos é imensa”, apontando uma maneira de “transcender algumas das insuficiências percebidas em outros enquadramentos teóricos”.

As ideias de Jean Mitry nos ajudam a esclarecer algumas das regras que devem ser obedecidas para uma construção eficaz do discurso cinematográfico e desvendam algumas das relações que a linguagem cinematográfica estabelece com o *real*. Mitry considera que a linguagem cinematográfica é principalmente imagética, constituída por elementos que o cineasta capta no mundo e projeta na tela. Por isso, “O cinema, ao contrário, [da literatura] passa constantemente do concreto ao abstrato. Oferece diretamente seu objeto, quer dizer, a representação concreta do mundo e das coisas. Logo se serve desses dados imediatos como instrumentos de mediação.” (MITRY, 1989, v. 1, p. 166, tradução própria).

O argumento de Mitry esclarece que um filme não precisa recorrer, obrigatoriamente, a códigos de signos convencionalizados, que traduzem uma língua, para se expressar. Um filme não exige conhecimento prévio de um código linguístico para se fazer compreender, pois recorre aos códigos de percepção e apreensão do mundo da experiência e, daí, oferece dados imediatos — apresenta o mundo em imagens. A (re)apresentação cinematográfica do mundo carrega muito de seus significados, ou seja, podemos considerar que, em linhas gerais, no cinema “a significação e o significado são a mesma coisa”, já que a “representação se identifica com a coisa representada” (MITRY, 1989, v. 1, p. 132, tradução própria).

No entanto, se Mitry considera que o cinema recorre aos códigos de leitura culturalmente estabelecidos por uma sociedade, Aumont (1995, p. 90, grifo nosso) argumenta que:

[...] apenas o fato de representar, de mostrar um objeto de forma que ele seja reconhecido, é um ato de ostentação ... [ou seja, indica que] se quer dizer algo a propósito desse objeto ... deixa transparecer a ostentação e a vontade de fazer com que o objeto signifique algo além de sua simples representação. [Assim,] qualquer objeto já é um discurso em si. [e pode então ser considerado] uma amostra social que, por sua condição, torna-se um iniciador de *discurso, de ficção, pois tende a recriar em torno dele (mais exatamente, aquele que o vê tende a recriar) o universo social ao qual pertence.*

A linguagem cinematográfica não pode, portanto, ser considerada como um simples exercício de apreensão mecânica do real ou um processo de “captação” da realidade concreta. Apesar de empregar as imagens oferecidas por uma realidade concreta (dada ou criada), o cinema realiza uma apreciação sobre ela. A linguagem cinematográfica atribui à realidade um sentido diferenciado daquele que está vinculado ao universo social na qual ela — a realidade — existe concretamente. Importa observar que essas reflexões nos remetem a um “mundo como representação” — expressão tão cara ao historiador Roger Chartier — e às dificuldades de todas as formas de construção dos discursos que pretendem apreender e expressar esse mundo, desde a literatura, passando pela pintura, escultura e fotografia, chegando ao cinema e a televisão.

As imagens cinematográficas podem ser consideradas, portanto, signos de uma realidade que traduzem os significados do *real* como as palavras. Contudo, se os significados dos discursos somente podem ser compreendidos no seu contexto de enunciação, como afirma Bakhtin, qual seria então a estratégia para apreender os significados das imagens em um filme? As palavras de Mitry (1989, v. 1, p. 167, tradução e grifo nosso) podem nos orientar a esse respeito:

Toda imagem fílmica possui necessariamente as estruturas das coisas que reproduz. Mas, como essas coisas se organizam num quadro, a imagem fílmica não pode ser inorgânica, impessoal. Por si mesmo, o quadro (necessariamente eleito pelo cineasta) *cria, entre as coisas que apresenta, um conjunto de relações precisas inferidas de sua própria existência*. Converte-se, pois, num fator determinante cuja importância e significação teremos que estudar.

O significado que as imagens do mundo adquirem no cinema resulta, segundo Mitry, das relações estabelecidas entre essas mesmas imagens. Ao serem escolhidas para figurarem no filme, recebem um enquadramento (estético) (ANDREW, 1989) atribuído pelos realizadores. O enquadramento atribuído às imagens do mundo da experiência pelas escolhas dos realizadores revela apenas um aspecto desse mundo, evidencia algo que pode nos escapar na realidade concreta. As imagens correspondem a uma

apreciação, a um juízo, ao ponto de vista do outro (dos realizadores) e a sua compreensão das coisas do mundo, dos processos socioculturais e históricos que constroem as relações nesse mesmo mundo.

Nesse sentido, pode-se considerar que a imagem captada pela câmera converte-se em representação. Nessa perspectiva, um mesmo objeto, um mesmo fato pode adquirir tantos significados quanto os contextos nos quais estão inseridas as suas imagens. O argumento de Mitry sobre o significado das imagens nos remete, portanto, às teses de Bakhtin. Ao considerar que a imagem fílmica carrega os significados que foram atribuídos à realidade pela cultura, mas um significado que está articulado ao contexto no qual ela é empregada, relaciona-se as outras imagens apresentadas no filme como afirma Mitry (1989), então elas se configuram como uma apreciação conferida pelos realizadores às imagens concretas encontradas no mundo.

As imagens escolhidas pelos realizadores, segundo esse argumento, tornam-se signos ao figurarem no filme; e os significados que elas tomam no discurso cinematográfico devem ser reconhecidos, não as tomando isoladamente, mas no contexto em que foram empregadas. Assim, as imagens fílmicas configuram-se como elementos decisivos para reconhecermos uma entonação e/ou uma voz bakhtiniana expressa pelos realizadores, no que depende do modo como elas estão empregadas.

Os argumentos que tecemos a seguir devem ser tomados mais como diretrizes analíticas do que como definições, pois como já afirmamos anteriormente, um filme é uma “obra aberta”. No entanto, ao arriscarmos algumas conjecturas, poderíamos dizer que, em geral, ao se tratar apenas da(s) imagem(s) de elementos mais materiais do cenário, o enquadramento atribuído pelos realizadores tende a corresponder às “entonações expressivas”.

As imagens fílmicas, entretanto, não são estáticas – são imagens-movimento que constituem seus significados em um contexto de enunciação também em movimento. Os realizadores podem recorrer a imagens-

movimento mais prolongadas – os “planos-sequências” ou as “sequências” – dependendo da necessidade de coerência, coesão, inteligibilidade exigida para a construção do discurso cinematográfico. Nesse sentido, é possível considerar que uma sequência de imagens que pretendam narrar o desenrolar de acontecimentos e/ou no qual figuram construções culturais mais elaboradas – tendem a expressar as “vozes” bakhtinianas dos realizadores: o seu horizonte conceitual (ideológico). Nesse sentido, nas “sequências” e/ou nos “planos-sequências”, podemos apreender, de maneira mais segura, as vozes dos realizadores – apreendendo os significados que receberam ao entrar na composição do filme.

Uma estratégia para apropriação de filmes nas aulas

Uma premissa fundamental que deve ser evidenciada em nossa argumentação refere-se às teses de S. L. Vygotsky. O pensador russo, que se debruçou sobre a psicologia da aprendizagem e cujas reflexões têm revolucionado as formas de se conceber os processos de construção de conhecimento, tem uma compreensão semiótica da cultura – de resto, compartilhada com Bakhtin, Geertz e Chartier. A partir dessa ideia central, as pesquisas que ele realizou (que muitos consideram como sendo complementares às de Piaget) demonstram que os processos de ensino-aprendizagem resultam de avanços cognitivos²² que os homens realizam. Ancorado nessas considerações e em pesquisas empíricas, Vygotsky defende que a aprendizagem depende fundamentalmente de dois processos: a resolução de problemas e as interações sociais (ou intersubjetivas) que ocorrem em contextos socioculturais e históricos definidos.

Vygotsky (1994, p. 70) argumenta que o processo que permite aos homens realizarem os avanços cognitivos, que constituem a aprendizagem, somente ocorre porque eles, diferentemente dos outros animais, são

²² Estamos nos referindo ao conceito cunhado por Vygotsky de Zona de Desenvolvimento Proximal (ZDP).

capazes de empregar “mediadores semióticos” (aqui chamados “ferramentas culturais”) e explica:

A invenção e o uso de signos como meios auxiliares para solucionar um dado problema psicológico (lembrar, comparar coisas, relatar, escolher, etc.) é análoga à invenção e uso de instrumentos, só que agora no campo psicológico. O signo age como um instrumento da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho.

Nesta pequena citação o pesquisador russo já oferece estratégias para o trabalho do professor. Uma delas seria a formulação de problemas para serem solucionados pelos alunos. Outra estratégia de ação é empregar os filmes como instrumentos mediadores para que se configurem representações sobre o passado – empregando elementos imagéticos mas também discursivos, sociais, políticos e econômicos ocorridos nas disputas que configuraram o contexto histórico da época. A questão é como fazê-lo explorando os elementos do discurso cinematográfico na escola. As reflexões de James Wertsch contribuem para encontrarmos uma resposta para a questão.

Os trabalhos de Wertsch demonstraram que muitas aproximações podem ser encontradas entre as teses de Vygotsky e Bakhtin. Nesse sentido, suas reflexões asseguram o emprego de muitos conceitos bakhtinianos de forma articulada aos argumentos de Vygotsky. Nos seus trabalhos e pesquisas sobre os processos de ensino-aprendizagem, Wertsch (1998, p. 29) enfatiza que a inserção de uma nova “ferramenta cultural” nos processos cognitivos humanos o transforma de maneira essencial, tal como um novo instrumento transforma um processo de trabalho (WERTSCH; DEL RIO; ALVAREZ, 1998).

Ancorados nos argumentos desses autores, podemos afirmar então que um filme – tomado como discurso cinematográfico – pode ser considerado como “ferramenta cultural”. Nesse sentido, o filme – seja ele exibido no cinema seja apresentado numa sala de aula – pode cumprir uma função cognitiva decisiva: de elemento auxiliar na construção de conhecimentos. No entanto, numa sala de aula, o filme pode ter um

desempenho diferente no processo de ensino-aprendizagem, pois os significados dos discursos são modelados pelos contextos socioculturais e históricos. As teses bakhtinianas têm, novamente, um papel decisivo, visto que nos fornecem elementos para apreendermos os processos de construção de conhecimentos que vão ser engendrados em sala de aula. Apliquemos, pois, as teses bakhtinianas.

Inicialmente é preciso considerar os discursos como “dialógicos”, situação que exige um levantamento apurado e a compreensão do contexto sociocultural e histórico da “ação” de enunciação/exibição do filme. Observamos ainda que a ideia de “dialogismo”²³ aplicada a um bem cultural levamos a reconhecer que uma obra é construída com a finalidade de estabelecer “diálogos”. Nesses diálogos, filmes e/ou outros bens culturais têm um caráter retórico (que talvez seja melhor considerar “pedagógico”, suavizando o termo) e provocam sempre uma “reação responsiva” em seu público. Dessa maneira, considerando esses argumentos, seria possível apontar algumas chaves para a apropriação de um filme em pelo menos dois contextos diferentes: os históricos, relacionados a sua época de produção; e os escolares.

A aplicação articulada das proposições com as quais lidamos até aqui nos permite considerar que as representações às quais os realizadores recorrem para constituir seus filmes são resultado de múltiplos diálogos, travados com os discursos da “comunicação cultural” de um dado contexto histórico e expressam uma tomada de posição frente a eles. Os discursos realizados em linguagem cinematográfica — os filmes — podem ser

²³ Estamos empregando o conceito de dialogismo como sugere o argumento de Stam: “Bakhtin, caracteristicamente, estende o sentido de interação verbal, que é apenas outra denominação para ‘diálogo’, no sentido primário do discurso entre duas pessoas a outros domínios até mesmo metafóricos. Essa concepção ampla de dialogismo, considerada como o modo característico de um universo marcado pela heteroglossia, oferece inúmeras implicações para os estudos sobre cultura. A concepção de ‘intertextualidade’ (versão de ‘dialogismo’, segundo Julia Kristeva) permite-nos ver todo texto artístico, mas também com seu público. Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao “diálogo” de gênero ou de vozes de classe no interior do filme, ou o diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta.” (STAM, 1992, p. 33-34).

tomados como quaisquer outros discursos²⁴, e, nesse sentido, o conhecimento das estratégias narrativas do cinema contribui de maneira decisiva para a realização de uma abordagem dos discursos cinematográficos. Nesse sentido, inicialmente, seria interessante observar as iniciativas deliberadas dos realizadores – tanto de estabelecerem diálogos e responderem aos discursos da “comunicação cultural” de sua época; como de omitirem outros discursos e argumentos, ancorados no dispositivo que é próprio do cinema, ou seja, no fato de o interlocutor não ter “voz”, a não ser de forma privada.

A ideia do cinema como um fenômeno cultural de massa é decisivo nessa análise, uma vez que a “voz” dos realizadores pode ser a única que se faz ouvir na esfera pública, pelo menos no contexto de enunciação no qual o filme foi exibido (ou mesmo numa aula na qual outros discursos dissonantes sobre o mesmo tema não tenham sido oferecidos ao público/estudantes). Também aqui encontramos uma abertura para que se possa inserir um elemento analítico, seja ele um discurso diferente daquele oferecido pelos realizadores, seja uma questão que enfatize as intenções e as posições destes.

Nosso argumento é que as teses do pensador Mikhail Bakhtin articuladas às de Vygotsky oferecem uma ferramenta teórica que pode ser empregada em dois processos diferentes: a) nas possibilidades de interação entre o público e a obra cinematográfica; b) na leitura/apreensão da diegese fílmica, buscando compreender o texto fílmico a partir das interações entre elementos do filme, privilegiando os imagéticos. Ao aplicarmos as proposições de Bakhtin, concluímos também que os filmes exigem que a apreensão dos significados seja realizada no seu contexto de enunciação/exibição.

Os contextos de enunciação propostos por Bakhtin são dois: um mais próximo, o dos interlocutores imediatos; e outro mais amplo, o da

²⁴A pretensão é que esta seja uma abordagem mais “cinematográfica” do discurso a fim de ser capaz de aprender elementos que escapam noutras análises, evitando uma analogia muito estreita com o texto escrito. Isso não significa que a analogia não seja possível, mas buscaremos escapar a “aproximações” já realizadas e consideradas por Stam (2001) insuficientes.

comunicação cultural. Nesse sentido, a análise pode retornar ao diálogo de época – sociocultural e historicamente definido ou a própria obra como *objeto* de análise, dependendo da intenção do professor: se estudar o filme como “sinal”²⁵ de uma época ou como uma representação de processos e/ou acontecimentos históricos – um discurso sobre a história.

No quadro analítico que apresentamos existem então três possibilidades de serem considerados os contextos dialógicos de enunciação/exibição dos filmes – um ligado à abordagem da diegese fílmica e dois outros voltados para as relações entre os filmes e seu público, conforme eles estejam em diálogo com os contextos socioculturais e históricos de produção ou de exibição:

1. Cinematográfico: (mais próximo) a partir do próprio filme, esclarecendo as relações nas quais os elementos (principalmente imagens) estão empregados na construção do discurso, apreendendo os significados atribuídos ao mundo que ele procura representar. Nesse aspecto, podem-se analisar os diálogos entre as imagens e outros elementos cinematográficos que o filme emprega.
2. Histórico: (mais amplo) a partir da época histórica e da situação sociocultural da produção, buscando esclarecer o lugar sociocultural e histórico dos realizadores, procurando esclarecer como esse discurso dialoga com outros discursos da “comunicação cultural” contemporânea à realização do filme, definindo possibilidades de sua apropriação histórica, ou seja, historicizando o contexto do qual o filme emergiu. Nesse caso, podemos considerar que a análise faria um enfoque historiográfico.
3. Educacional: (também mais amplo) a partir da época em que está sendo exibido, esclarecendo os diálogos que estabelece com os discursos envolvidos na sala de aula no momento da exibição. A análise estaria mais focada nos aspectos ligados à recepção e, portanto, privilegiando as possibilidades de diálogos voltados para a construção de conhecimento (escolar).

Salientamos que as categorias supracitadas prestam-se unicamente à organização formal das ideias e que essas formas de abordagem não são, de maneira alguma, excludentes. Ao contrário, consideramos que, atendendo ao processo de construção do conhecimento escolar, deve-se

²⁵ No sentido que lhe atribui Carlo Ginzburg (1989).

privilegiar, entre as possibilidades apresentadas pelo filme, aquela(s) mais adequada(s) ao tema com o qual o filme deve dialogar segundo a intenção do professor.

Outras possibilidades para questões frequentes

Os elementos imagéticos da linguagem cinematográfica podem estar, ainda, fora dos contextos históricos que caracterizam a época a que a narrativa se propõe representar. Ao serem empregados dessa maneira, eles denunciam a historicidade do filme, demonstrando como as disputas de interesse dos agentes sociais envolvidos no contexto matizam os bens culturais em qualquer época. Nesse sentido, um deslize de um filme “de tema histórico” que representa uma “realidade” contemporânea no passado (representações imagéticas e/ou linguísticas, como textos, falas, cenários, figurinos, conceitos, cenas completas, entre outras) revela a historicidade que caracteriza qualquer bem cultural. Tais deslizes podem também ser considerados como expressão das próprias concepções (horizonte conceitual – ideológico) daqueles que estiveram envolvidos na sua realização.

Uma questão que venha questionar algum desses deslizes na sala de aula viria iluminar a deliberada intencionalidade que carrega qualquer produção cultural, promovendo um distanciamento objetivo do espectador-aluno, esclarecendo a condição de simulacro do filme e, por extensão, de todos os discursos audiovisuais. Ela distancia a assistência da “impresão de realidade”, colocando-a numa posição mais crítica de modo a contribuir para o trabalho do educador que procura desvendar a “visão de mundo” que o filme constrói.

Voltando-nos para as proposições de Chartier, uma questão voltada para esses deslizes esclarece a motivação que promoveu a enunciação do discurso fílmico, o lugar social que os sujeitos e/ou agentes sociais ocupam, as disputas históricas nas quais estão envolvidos. Em termos bakhtinianos, esclarece os diálogos que o filme estabeleceu com o contexto

histórico da comunicação cultural do qual emergiu e/ou orienta as interações discursivas que podem promover com o contexto no qual está sendo exibido; pois, o discurso fílmico está em diálogo com outros discursos da comunicação cultural da época e com seu contexto de enunciação/exibição imediato.

Nas nossas considerações, evidencia-se como a construção do discurso fílmico exige a composição complexa de uma infinidade de elementos. Sendo assim, seria arbitrário estabelecermos, rigidamente, categorias nas quais poderia se pautar a expressão das “vozes” dos realizadores. É necessária uma incursão nesse universo para que possamos esclarecer como os discursos do cinema e os outros que circulam na cultura — do “mundo como representação”, como prefere Chartier — dialogam. Nesse sentido, ainda é possível sugerir alguns sinais que podem contribuir para orientar uma análise de filme.

A nossa argumentação demonstra que não existe uma maneira única de expressão das vozes no discurso fílmico. O filme, como uma expressão artística, e a complexidade multidiscursiva própria da linguagem cinematográfica fazem com que estejam sempre “abertos” às múltiplas apropriações. Mesmo assim não podemos esquecer que um filme deve ser considerado, principalmente, em seu conjunto; posto que exige a construção de uma narrativa que atribua coerência e inteligibilidade aos elementos multidiscursivos que o constituem. Desse modo, embora considerando que a composição imagética é o principal recurso narrativo dos filmes, outras formas de expressão das vozes dos realizadores devem ser consideradas.

Uma forma recorrente, tanto nas análises de filmes como nos recursos empregados pelos realizadores, é o foco na construção e na expressão dos personagens por meio dos quais é possível expressar uma posição socioideológica (horizonte conceitual). Tal recurso, como é recorrente na literatura, parece-nos dispensar uma apreciação mais detalhada: ao interpretar e enunciarem um discurso dentro do filme, os personagens podem expressar a voz dos realizadores.

No entanto, no cinema como na literatura, uma outra possibilidade de expressão das vozes dos autores configura a formulação de um diálogo entre horizontes conceituais diferenciados que oferece “uma diversidade social de linguagem organizada artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais” (BAKHTIN, 1992, p. 74) diante das quais vai ressoar a voz dos realizadores. Uma análise apurada aí se torna fundamental, pois os realizadores estão usando de um recurso retórico conhecido, no qual o autor não se posiciona abertamente, sugerindo ao público que houve isenção em seu trabalho. Somado aos dispositivos que caracterizam o cinema, como o de “impressão de realidade”, tais recursos tornam-se particularmente perigosos sem uma análise, porém, significativamente esclarecedor sob um olhar crítico.

Considerações finais

Todas as situações discursivas apresentadas anteriormente na nossa argumentação podem ser enfatizadas pela intervenção do professor: formulando questões que esclareçam os contextos socioculturais e históricos nos quais os discursos realizam-se e atribuem significados sociais ao mundo da experiência, evidenciando a “voz” dos realizadores em relação a ele. Dessa maneira, nos processos de diálogos sociais permanentes que constroem o “mundo como representação”, o professor esclarecerá a posição (ideológica) dos realizadores no seio da “comunicação cultural” – dos discursos científicos, artísticos, políticos – no qual eles têm “voz” e pretendem interferir com o seu discurso.

Ao colocarem em questão e problematizarem os discursos apresentados pela mídia, os professores permitirão uma compreensão complexa dos processos históricos, esclarecendo as maneiras sociais de se construir “o mundo como representação” e iluminando também as formas de institucionalização e legitimação das forças sociais, políticas, econômicas ou culturais, as relações de poder, as disputas de interesses; enfim, os processos que instauram contextos socioculturais e constroem a história. Nessa

medida, os processos históricos de construção do “mundo como representação” – nos quais os agentes sociais lançam mão de estratégias, discursos e “ações” de toda ordem – podem adquirir significado ao serem objeto das abordagens disponíveis na cultura de uma dada sociedade.

Ao discutirmos algumas questões voltadas para o emprego de filmes no processo de ensino-aprendizagem, apontamos somente algumas questões que, certamente, podem ser muito ampliadas. Entretanto, fica evidente que o envolvimento de filmes nos processos de ensino-aprendizagem de história que não deixam claro como os recursos da linguagem cinematográfica poderiam ser explorados de modo que contribuam na leitura que os educandos constroem do mundo, dos processos socioculturais e históricos. Certamente não estaria mesmo indo muito além do entretenimento caso não ajudem os estudantes a desvendar o contexto no qual eles estão inseridos e no qual buscam referências para engendram suas identidades.

Referências

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.
- BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1998.

- BOLAÑO, César. Mercado brasileiro de televisão, 40 anos depois. In: BRITTO, Valério C. & BOLAÑO, César R. C. *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: Entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1989.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estud. av.*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, abr. 1991.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- KOSELLECK, Reinhart. Uma história dos conceitos: problemas teóricos e práticos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 134-146, 1992.
- LE GOFF, Jacques. *Uma vida para a história*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 62
- MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989. Volume I e II.
- MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. Ensaio de Antropologia Sociológica. Editora Moraes, 1970.
- NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. pp. 179-193.

ORTIZ, Renato. *A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

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

SAHLINS, Marshall David. *História e cultura: apologias a Tucídides*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

THOMPSON, John P. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes; 1998/2002.

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WERTSCH, James V. *Vygotsky y la formación social de la mente*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica S/A, 1988.

WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.

WERTSCH, James V. A voz da racionalidade em uma abordagem sociocultural da mente. In: MOLL, Luís C. *Vygotsky e a educação*. Implicações pedagógicas da psicologia sócio-histórica. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 107-121.

WERTSCH, James; DEL RIO, Pablo; ALVAREZ, Amelia. *Estudos Socioculturais da Mente*. Porto Alegre: ArtMed, 1998.

WERTSCH, James V. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Memória, imagem e outras histórias ¹

A memória é a capacidade épica por excelência. Só graças a uma memória abrangente pode a épica por um lado, apropriar-se do curso das coisas e, por outro, fazer as pazes com o desaparecimento delas – com o poder da morte. Walter Benjamin²

Como um país “sem história” olha para o seu passado? De que maneira falar de uma geração que não recebeu herança e que ficou cortada das que vieram depois? Como reconstruir o itinerário da geração dos anos sessenta, que não é a de “Amávamos tanto... a revolução”, de Cohn-Bendit, nem a de “Nunca fomos tão felizes”? Emir Sader³

Nas intrincadas relações entre história, teledramaturgia e a imaginação dos brasileiros, é que se inscreve o tema do trabalho que ora apresentamos: *os processos de construção da memória nacional*. Um tema polêmico por excelência, sobretudo quando se trata de memórias do período da ditadura civil-militar implantada no Brasil a partir de 1964. As frases que compõe a epígrafe foram escolhidas, então, com dupla finalidade: traçar um horizonte temático mais definido e revelar algumas das inquietações que um trabalho, assim, será obrigado a enfrentar.

Walter Benjamin, nessas poucas frases, sugere o amplo campo de reflexão sobre memória e remete-nos às narrativas da modernidade e à história – temas caros ao filósofo. A desconcertante dúvida de Emir Sader

¹ Texto foi publicado no livro *Olhar: Imagem / Memória*. 1ª ed. São Paulo: Pedro e João Editores, 2008, p. 369-380. Agradeço a cessão dos direitos dos editores.

² BENJAMIN, 1987, p. 66.

³ SADER, 2005, p. 150.

aponta para questões ligadas às memórias individuais e coletivas⁴ de uma geração de brasileiros, que passaram a compor outra, mais ampla – a memória nacional, em um quadro de complexas disputas insufladas pelas contingências históricas.

No caso do presente estudo, estaremos nos referindo aos anos 90, especialmente o ano de 1992, no qual a minissérie *Anos Rebeldes*, da Rede Globo de Televisão, foi exibida. Também foi o momento no qual se viu uma das maiores mobilizações populares das últimas décadas – até então – e que contribuiu para a deposição constitucional de um presidente eleito: o *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Melo⁵. Um tema tão complexo exige, então, que algumas reflexões preliminares, decisivas para o debate, sirvam de introdução.

Memória e história/História

Sem desconsiderarmos discussões no campo das memórias sociais, nos propomos lidar com elas por meio das práticas sociais e das representações coletivas.⁶ Nossa perspectiva privilegia os argumentos da História Cultural que, segundo Roger Chartier, deve ser “entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido” e se dirigir às “práticas que pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo” (CHARTIER, 1989, p. 16-17, 27). O historiador lida, dessa forma, com a cultura por reconhecê-la como “essencialmente semiótica” e considerar

⁴ O processo de elaboração das memórias sociais tem sido concebido como sendo de caráter social em oposição ao da memória individual. As memórias sociais compõem a “memória nacional” que tem sido considerada uma construção realizada por agentes sociais (WERTSCH, 2002, cap. 5; HOBBSAWM, 1990; ANDERSON, 2005). A “memória nacional” é, também, “a referência principal da memória histórica”, segundo Ricoeur (2004, p. 511).

⁵ Merece atenção que, em 2016, Dilma Rousseff – a primeira mulher a ocupar o cargo de presidente no Brasil – sofreu também *impeachment*, embora sob condições muito diferentes. Sem o apoio massivo da população, o processo foi operado no Congresso Nacional por políticos tradicionais, liderados pelo ex-deputado Federal Eduardo Cunha (atualmente preso), motivados pela ameaça que representavam as investigações contra a corrupção, praticadas por muitos deles desde o fim da ditadura.

⁶ Ao tratamos de memórias sociais, lidaremos com o espaço público que, segundo Charaudeau, “resulta da conjunção das práticas sociais e das representações.” (CHARAUDEAU, 2006, p. 120). O termo memória social (plural ou singular) foi escolhido por se distinguir de memória individual e/ou coletiva.

que se constitui de uma “teia de significados” que fundamentam e caracterizam o que é próprio do ser humano.

Nesse registro é possível tomar as “representações como as matrizes de discursos e de práticas diferenciadas” (CHARTIER, 1989, p. 18) e considerar que a problemática do “mundo como representação [que é] moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam” (CHARTIER, 1989, p. 24)⁷ exige que o enfoque analítico recaia sobre as práticas discursivas concretas que assim o constroem. Isso porque, se esse “mundo” resulta de “lutas de representações” para que se torne *objeto* da História, é necessário que as representações materializem-se em discursos e/ou em práticas sociais. Nesse quadro é então possível inscrever as lutas pela representação do passado, as lutas pela memória da ditadura brasileira.

Uma outra discussão que o tema evidencia refere-se às relações entre memória e história. Nossas reflexões assentam-se no reconhecimento de que a modernidade, além de ampliar o acervo de linguagens com as quais é possível formular discursos sobre o mundo e o passado, assegurando que as culturas nacionais possam representar a si mesmas através do cinema ou da televisão, também consolidou um novo tipo de evocação do passado, um outro tipo de memória – a História.⁸

A diferença fundamental entre o trabalho de construção social de memórias e o exercício historiográfico moderno assenta-se no “contrato de verdade” com o qual o historiador compromete-se em relação à evocação do passado. A prática historiográfica fica então constrangida a não dar ouvidos aos reclames dos agentes sociais que gostariam de definir as lembranças e os esquecimentos de uma sociedade. Isso, certamente, não quer dizer isenção, mas vem exigindo dos historiadores profissionais uma tomada de posição frente ao jogo das forças que configuram o contexto histórico no qual enunciam seus discursos sobre a história.

⁷ Vale observar a proximidade com os argumentos de Martín-Barbero (2003).

⁸ A esse respeito Paul Ricoeur argumenta com uma transcrição do historiador Yerushalmi: a História “não tem a intenção de restaurar a memória, mas *representa um outro gênero realmente novo de memória*.” (RICOEUR, 2004, p. 514, tradução e grifo nosso).

Os argumentos que sustentam que a História opõe-se as outras memórias evidenciam, portanto, que todas essas *memórias*, concreta e historicamente falando, estão em disputa. Sob esse viés analítico também é possível tomarmos História e Televisão como agentes sociais que elaboram e enunciam discursos sobre a história — nesse caso, estamos nos referindo à teleficção.

Assim, nos “diálogos”⁹ realizados na esfera da “comunicação cultural”,¹⁰ dos quais esses discursos participam, é possível inscrever a luta pela memória nacional brasileira sobre a ditadura, tomando os discursos, dialeticamente, como nascidos das representações sociais passadas e engajados na construção das futuras.¹¹

Memórias, entre imagens e narrativas

O tratamento das imagens, em suas mais diversas relações, é sempre difícil de realizar, especialmente quando se refere à memória e, mais ainda, às memórias sociais, pois, ela mesma — imagem — pode ser definida sob muitas abordagens teóricas. Ao buscarmos contornar essa dificuldade, parece interessante rever algumas dessas abordagens propostas para as imagens que venham a contribuir com nossas reflexões, abrindo e orientando o debate em curso.

Inicialmente, é preciso observar que a concepção imagética do mundo que construímos em nossas mentes é o resultado de um processo de aprendizagem, vinculado, portanto, aos quadros socioculturais e históricos de uma dada sociedade (AUMONT, 2001). Em seguida, lembrarmos que as imagens fotográficas e filmicas quase não têm significações nelas

⁹ A respeito do emprego do dialogismo de forma ampla consultar Stam (1992, p. 33-34).

¹⁰ Bakhtin define dois contextos diferentes nos quais se realizam os “diálogos”: um mais complexo e amplo, da “comunicação cultural” — dos discursos científicos, artísticos, políticos etc. — e outro, mais concreto — o contexto dos interlocutores do grupo ou meio (BAKHTIN, 1992, p. 261-306).

¹¹ A respeito da impossibilidade de um diálogo realizado por meio das mídias, o argumento do próprio Bakhtin (1992, p. 290) sugere essa possibilidade ao afirmar que “toda compreensão é preenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz”. A noção de *reação responsiva* é assim, uma contribuição teórica decisiva por servir tanto aos “diálogos” sociais como aos cognitivos.

mesmas. Parafraseando Dubois (1993, p. 52), seu sentido lhes é exterior; é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação.¹² Portanto, o processo de construção de memórias e suas relações com as imagens devem ser buscados na cultura em que elas estão circulando e da qual recebem significação. Os argumentos do antropólogo Fentress (1994) interessam-nos sobremaneira exatamente por lançarem nova luz sobre essa questão.

Ao discordar de uma concepção de memória como “arquivo”, o autor argumenta que nossa noção de memória textual tem origem no século XVII, quando os empiristas, como Descartes e Leibniz, inauguram novas formas de pensar a linguagem e o mundo que ela descreve (FENTRESS; WICKHAM, 1994, p. 30). Ele defende, então, que o funcionamento da memória é resultado de uma composição sensorial e semântica que cria um “mapa” cognitivo. O autor argumenta que,

Recordando em imagens visuais [sensorial], sintaticamente ligadas e articuladas em relações causais e lógicas [semântica], construímos pequenas histórias [...] Nesse sentido, uma história é uma espécie de um conector natural de memória, uma maneira de seqüenciar um conjunto de imagens, através de conexões lógicas e semânticas, numa forma fácil de reter memórias. (FENTRESS; WICKHAM, 1994, p. 69-70, adaptado para o português do Brasil).

As reflexões anteriores servem ao autor como premissas para as análises que tomam as memórias sociais como foco. Fentress e Wickham (1994, p. 66) parte de um argumento básico, segundo o qual uma “memória só pode ser social se puder ser transmitida e, para ser transmitida, tem de ser primeiro articulada”. O antropólogo então se volta para a análise da poesia oral e dos contos de fadas ao reconhecer, nas formas narrativas tradicionais, a articulação das memórias das sociedades ocidentais.

Ao tomar tais narrativas como *objeto*, demonstra que a retórica medieval empregava uma estratégia – “cinematográfica” – de repetir versos para emoldurar dramaticamente passagens conhecidas do público

¹² A esse respeito consultar também Mitry (1989).

enquanto a narrativa dos contos de fadas está articulada em unidades dispostas numa ordem lógica, de causa e consequência (FENTRESS; WICKHAM, 1994, p. 70, 79 ss). Assim, explica:

Os fatos perdem-se sempre depressa nas fases primitivas da memória social. Para serem recordados e transmitidos, os fatos têm que se transformar em imagens, arrumadas em histórias. Os contextos internos, tal como os gêneros narrativos, existem como padrões típicos em que experimentamos e interpretamos acontecimentos de toda espécie. [...] Recordar dentro de um contexto interno dá à memória o suporte de que necessita para ficar retida. (FENTRESS; WICKHAM, 1994, p. 95, adaptado).

As reflexões de Fentress são muito pertinentes ao nosso tema, pois articulam elementos que têm sido tratados de forma isolada por outros autores, ou se apresentam como questões a serem respondidas. No entanto, mesmo na argumentação do antropólogo, os processos de construção e funcionamento das “memórias sociais” ainda não são esclarecidos. Nesse sentido, uma psicologia que tomasse os processos socioculturais como referência, buscando entender a inserção das narrativas modernas e sua repercussão nas memórias sociais, seria uma aliada importante. Dessa forma, podemos considerar decisiva a contribuição da Psicologia Sociocultural que ancora seus argumentos nas teses de Vygotsky e Bakhtin.

As teses articuladas desses autores fundamentam uma compreensão da mente como um universo semiótico, nascido das interações sociais e mediado por signos e/ou discursos. James Wertsch, psicólogo ligado a essa escola, em recente estudo voltado para a “memória social” formulou uma proposta diferenciada para lidar com o tema. As reflexões de Wertsch (2002, p. 13) tratam dos processos de mediação semiótica que entram na construção de memórias sociais, pois da perspectiva da psicologia sociocultural, lembrar é uma forma de “ação mediada” que implica o envolvimento dos sujeitos que empregam “ferramentas culturais”.¹³

¹³ A noção de “ferramentas culturais” empregada por Wertsch está ligada ao seguinte argumento de Vygotsky: “A invenção e o uso de signos como meios auxiliares para solucionar um dado problema psicológico (lembrar, comparar

Assim, uma análise da memória social sob essa abordagem dispensa uma atenção particular ao papel desempenhado pelas narrativas, consideradas como ferramentas culturais. (WERTSCH, 2002, p. 66).

A construção de memórias sociais se configura, nesse viés analítico, como resultado dos diálogos entre os diversos discursos que circulam pela cultura de uma sociedade numa determinada época. As análises dessas memórias exigem, portanto, que sejam reconhecidos os contextos de suas construções de maneira particular:

[...] a memória — ambas, individual e coletiva [social] — é vista como sendo “distribuída” entre os agentes sociais e as narrativas. Nesse sentido, a tarefa do analista transforma-se em dar ouvidos às narrativas e às vozes por detrás delas, assim como ouvir as vozes desses indivíduos nos usos particulares destas narrativas. (WERTSCH, 2002, p. 6, tradução própria).

Traçado o quadro teórico sobre o qual assentamos nossas reflexões, vamos ao *objeto* de nossa análise, lembrando que uma das exigências bakhtinianas, para apreender os diálogos, é a contextualização sociocultural e histórica de enunciação e a definição das “vozes” dos discursos — o quadro ideológico a que se reportam e expressam.

Memória nacional: diálogos com uma brasilidade (perdida?)

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

Daniel Aarão Reis¹⁴

No mês que antecedeu o movimento popular pelo *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor e ao longo do processo constitucional que o afastou, a Rede Globo de Televisão exibiu a minissérie *Anos Rebeldes*, cujo contexto de época estendia-se de meados dos anos 1960 ao final da

coisas, relatar, escolher, etc.) é análoga à invenção e uso de instrumentos, só que agora no campo psicológico. O signo age como um instrumento da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho.” (VYGOTSKY, 1994, p. 70).

¹⁴ REIS, 2004, p. 39.

década de 1970. Essa minissérie será tomada em nossa análise como um discurso sobre a história do Brasil, elaborado pelo veículo de comunicação de massas mais difundido no país — a televisão — e pela emissora que se notabilizou pela sua teledramaturgia. *Anos Rebeldes*, portanto, será considerada uma narrativa cujo contexto interno dá suporte para que os acontecimentos não sejam esquecidos — como sugere Fentress. Nessa perspectiva, é possível considerar que a minissérie participou das disputas pela memória que se travavam entre militantes de esquerda e militares. A noção de diálogo bakhtiniano, no processo de construção de memórias nacionais, é bastante pertinente, uma vez que, certamente, as memórias de uma nação não podem ser consideradas fruto exclusivo das propostas de apenas dois agentes sociais, sejam eles quais forem.

Contexto histórico de exibição

O contexto histórico brasileiro de época parece ser um cenário bastante sensível às lutas pela memória: processo de reconstrução das instituições democráticas após o fim da ditadura militar; exercício do primeiro mandato de presidente eleito em quase três décadas; debate político promovido pelas eleições estaduais. A situação configura-se particularmente favorável a essas lutas em decorrência da falta de uma tradição de participação popular na esfera pública nas décadas anteriores e pelas características da formação escolar oferecida durante os anos da ditadura que não privilegiava a reflexão e/ou a participação política dos cidadãos brasileiros.¹⁵

Importa também observar que o contexto histórico de exibição da minissérie, além de contar com uma mobilização política massiva da população, rara na história do país, contou com significativa ação dos

¹⁵ Segundo Cerri (2003, p. 114), naqueles tempos o papel do cidadão para exercer sua cidadania seria “ficar no seu canto, cumprir seu papel no sistema produtivo (trabalho, estudo, esporte) e apoiar — por meio de gestos simbólicos — não o regime, mas ‘o Brasil’”.

jovens.¹⁶ Nesse aspecto, parece decisivo assinalar que a formação escolar da juventude que participou das manifestações públicas coincide, em larga medida, com a vigência da ditadura e da censura. A situação evidencia, portanto, que um bom desempenho nas lutas pela memória sempre poderia representar a legitimação de uma versão mais ou menos favorável à ação deste ou daquele agente social na esfera pública.

A minissérie *Anos Rebeldes* inscreve-se, assim, no seio das disputas pela memória de militantes e militares, no sentido de construir um discurso que significou uma escolha entre as duas versões sobre o passado brasileiro — a memória nacional — que disputavam legitimação na esfera pública. No entanto, como assinala Martín-Barbero (2003, p. 297): “algo radicalmente diferente acontece quando o cultural assinala a percepção de dimensões inéditas do conflito social, a formação de novos sujeitos [...] e formas de rebeldia e resistência”. Nesse aspecto, em *Anos Rebeldes*:

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.* (GIANNINI, 1992, p. 87, grifo nosso).

Desse modo, mesmo considerando que a minissérie não tenha sido concebida com a finalidade deliberada de entrar nas disputas por uma memória nacional — pois, Gilberto Braga insistiu nas entrevistas que concedeu na época que era um alienado¹⁷ — os elementos recolhidos por nós evidenciam que a minissérie acabou participando da configuração das forças sociais que estavam nessa disputa. O tratamento que a minissérie dispensou ao tema levou inclusive o repórter da revista *IstoÉ* a considerar que “Ninguém jura, no entanto, que a liberdade [concedida pela emissora]

¹⁶ A esse respeito, consultar na revista *Veja* as matérias Alegria [...] (1992) e A voz [...] (1992) e na *IstoÉ*, A força [...] (1992).

¹⁷ *Veja*, 15 jul. 1992, p. 85, 87, São Paulo, Abril. Depoimento apresentado em *Extras* no DVD.

vá perdurar incólume depois que a minissérie entrar no ar” (GLOBO [...], 1992, p. 62).

As limitações de um artigo e do próprio andamento da pesquisa impedem a exploração mais detalhada dos diálogos nos quais as vozes das memórias sociais poderiam ser ouvidas. Assim, escolhemos dar enfoque às interpelações que a minissérie faz às memórias — individuais e sociais — do período.

Diálogos I: autores, memórias individuais e sociais

As referências mobilizadas pelos realizadores da minissérie podem ser sumariamente consideradas como sendo a formação escolar, a memória — que contou, inclusive, com a participação da atriz Bete Mendes, presa e torturada durante a ditadura — mas também a memória social da época, plasmada nos discursos dos agentes sociais que circulavam pela cultura.

No caso de Braga, ele mesmo foi da geração que se caracterizou pelo que ficou conhecido por uma brasilidade “romântico-revolucionária” que não se dissociava “de traços do romantismo revolucionário em escala internacional nos anos de 1960” (RIDENTI, 2005, p. 84, 87) e que viria a dar voz na “telinha”. A entrevista que concedeu à revista *IstoÉ*, de 15 de abril de 1992, é a maior expressão do “engajamento” que ele insiste em negar. Na seção “Entrevista” da revista, ele se mostra bastante consciente da função social que a minissérie deveria desempenhar: “evitar que essas coisas terríveis algum dia voltem a acontecer”. (FUSCO, 1992, p. 5).

Mas como um bem cultural pode realizar isso? Tornando-se memorável! Para que isso aconteça, é necessário assegurar que os acontecimentos não caiam no esquecimento. Como estratégia, trazer à luz circunstâncias e condições da época, por meio de narrativas que procurem evitar o apagamento das agruras que membros daquela sociedade sofreram noutros tempos. Lembremo-nos de Fentress (1992): a intenção não é fazer história ou ser fiel aos acontecimentos, mas construir uma narrativa que contribua para que seus patrícios não se esqueçam do passado. A épica

evocada por Benjamin toma corpo e emerge encarnada na teledramaturgia.

Denis Carvalho, diretor da minissérie, também afirmava ignorar a situação do país até a época em que começou a namorar sua futura esposa – Bete Mendes – desaparecida por seis meses em consequência de suas atividades na organização de esquerda Var-Palmares. O coautor Sérgio Marques também não esteve distante da realidade política das décadas de 1960 a 1970, que se empenhou em representar por meio da teledramaturgia, pois “foi vice-presidente do Centro Acadêmico Cândido de Oliveira, um dos principais pontos de referência do movimento estudantil carioca” (GLOBO [...], 1992, p. 62). Dessa maneira, a trajetória daqueles que podem ser considerados como os principais responsáveis pela concepção geral da obra – autores e diretores – não deixa dúvida em qual campo suas escolhas recairiam nas disputas pela memória.

A respeito das obras que a minissérie tomou como referência, é preciso esclarecer também que se assentaram na memória do período da ditadura, pois a Rede Globo comprou os direitos para televisão de dois livros: *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, narrativa que recorre a um grande número de depoimentos com personagens de época; e *Os carbonários: memórias da guerrilha perdida* de autoria de Alfredo Syrkis, militante de esquerda, exilado político, cuja vida se confunde com a do personagem João Alfredo. As escolhas aqui também são bem claras e as posições dos autores das obras de referência não deixam dúvidas quanto às posturas políticas que inspiraram a concepção da minissérie.

Diálogos II: narrativas e outras memórias

Na tradição da teledramaturgia da Globo – explorada por autores como Dias Gomes nas décadas 1960, 1970 e 1980 que levou “a narrativa para a praça pública” (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 130) – *Anos Rebeldes* pode ser considerada uma obra que avança ao empregar uma linguagem na qual “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” (GIANNINI, 1992, p. 84).

A construção de uma narrativa que concebe os personagens a partir da política é certamente algo inovador para esse tipo de narrativa, cujo impacto deve ser considerado, principalmente se lembrarmos a formação da juventude que assistia à minissérie. A dimensão política negada à geração pós-AI-5 vê-se representada nas definições dos personagens que se ancoram em acontecimentos e se articulam às questões públicas. Tais dimensões são mais importantes e significativas na construção dos personagens do que as privadas, além de marcarem a vida dos protagonistas e de outros personagens com um idealismo característico do chamado “romantismo-revolucionário”. Nesse sentido, a narrativa guarda alguma fidelidade ao “espírito” da época que se dispõe a representar.

O ambiente que atravessa todo o decorrer da trama sempre é carregado, tenso. Mesmo nas cenas de descontração, as questões políticas irrompem como discursos de uma postura combativa na boca do personagem João Alfredo ou nas irônicas avaliações das três mulheres representantes de uma classe média – abastada e hipócrita – que apoiou o golpe em 1964.

Vale lembrar pelo menos três omissões sem precedentes na minissérie: a participação da Igreja, circunscrita à passeata com Deus pela liberdade; a da classe média, que aparece mais como “a” população do Brasil; e, por fim, e mais sintomática, a omissão quanto ao papel desempenhado pela televisão, ao qual nem mesmo se faz referência.

Outros diálogos: palavras e imagens

Na minissérie também “há uma espetacular reconstituição de época – não apenas de cenários [...] mas também nos fatos culturais que marcaram o país” (GIANNINI, 1992, p. 86). Assim, os personagens não somente têm o ambiente de época no cenário, como também efetivamente

participam dos eventos que podem vir a interferir na trama e na sua vida ficcional. Foi o caso da invasão da Faculdade de Medicina pela polícia, na qual o personagem Damasceno é baleado, ou quando Galeno passa a trabalhar no teatro “Opinião” e, então, podemos “acompanhá-lo” e aos seus amigos durante um show da Nara Leão. A mesma estratégia ocorreu no momento da passeata contra a morte do estudante Edson Luís, na qual muitos personagens marcharam, inclusive o casal que representa o par romântico.

Uma lista de nomes de personagens de época interpela as memórias do público: Oscar Niemeyer, Oduvaldo Vianna Filho, Mario Lago, Dias Gomes, Carlos Heitor Cony, Antonio Callado, Flávio Rangel, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha. Também imagens da morte de Che Guevara, Lamarca, Marighela são mostradas no contexto da trama quando esses personagens históricos são mortos, dentro da cronologia da narrativa. Uma cultura política, portanto, floresce na trama televisiva: as personalidades dispensam maiores comentários. Desse modo, ícones revolucionários largamente difundidos pela mídia estão em cartazes, pichações com apelos políticos que figuram nas paredes cenográficas, juntamente com cartazes de filmes do cinema novo. Enfim, toda uma iconografia de época interpela a memória, desafia os registros de uma cultura em diálogos ininterruptos, de tal forma que o jornalista da *IstoÉ* chega a exclamar: “Até os integrantes da chamada geração de 68 vão achar um exagero. [!]” (GLOBO [...], 1992, p. 62).

O denominado “realismo” característico da teledramaturgia da Rede Globo também levou a direção de *Anos Rebeldes* a construir “painéis” de época. Os “painéis” são constituídos de imagens e imagens-movimento do período, recolhidos de arquivos, que foram utilizadas pela primeira vez pela teleficção (KORNIS, 2004, p. 327). O cineasta Sílvio Tendler ficou responsável pelas sequências que registraram momentos históricos, como a posse de “Castelo Branco, da passeata dos Cem Mil contra a ditadura no Rio e a invasão da sede da União Nacional dos Estudantes, a UNE, também no Rio de Janeiro, pela polícia” (GIANNINI, 1992, p. 86).

Mais do que apenas buscar verossimilhança ou ampliar o “efeito de realidade” na obra, essas imagens interpelam o público — especialmente aquele formado por testemunhas de época —, instigam diálogos com outros discursos (textuais ou não) abrigados na cultura, na política, na cultura política nacional. Se os painéis participam da narrativa, explorando aspectos decisivos para a diegese da minissérie, sua contribuição exige uma avaliação muito mais detida no que se refere à construção de uma memória nacional sobre o período da ditadura. O recurso à “impressão de realidade” com o qual os realizadores estão empenhados, não somente amplia a sensação e a verossimilhança para a audiência, mas também aumenta a emoção — elemento fundamental na esfera simbólica — onde se localiza a imaginação e agem as representações, os mitos, os ritos: *locus* privilegiado da memória.

Anos Rebeldes, ao sequenciar imagens “arrumadas em histórias”, parece oferecer “à memória um suporte de que necessita para ficar retida”, “assinala a percepção de dimensões inéditas do conflito social” e assim, talvez tenha contribuído para “evitar que essas coisas terríveis algum dia voltem a acontecer”. Além disso, ajudou a difundir uma cultura política de esquerda que marcou a revolucionária juventude brasileira dos anos 1960, que hoje no poder parece envelhecida; e, quem sabe, até tenha inspirado os jovens rebeldes dos anos 1980.

Referências

- ABDALA JR., Roberto. Memória, imagem e outras histórias In: *Olhar: Imagem / Memória*. 1ª ed. São Paulo: Pedro e João Editores, 2008. p. 369-380.
- 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. 1248, p. 18-23, 19 ago. 1992. Semanal.
- 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*, n. 1196, p. 34-37, 2 set. 1992, São Paulo, Editora Três.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005 (1983/1991).

A VOZ das ruas. Sem esperar pelo chamado dos políticos, o povo ocupa as ruas com o negro do luto e agora começa a resgatar o verde-amarelo da Nação. *VEJA*, São Paulo, p. 30-36, 26 ago. 1992.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Gêneros do discurso*. Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 261-306.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CERRI, Luiz Fernando (org.). *O ensino de história e a ditadura militar*. Curitiba: Aos Quatro ventos, 2003.

CHARAUDEAU, Patrick. *Discursos das mídias*. São Paulo: Contexto, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1989.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5ª edição. Campinas: Papirus, 2001 (1993).

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

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*, Entrevista, nº 1176, p. 5, 15 abr.1992, São Paulo, Editora Três.

GIANNINI, Silvio. Romance nos porões: com a minissérie Anos Rebeldes, pela primeira vez a TV mostra o Brasil do regime militar de 1964. *Veja*, n. 1243, p. 87, 15 jul. 1992, São Paulo, Editora Abril.

GLOBO não é bobo. Estréia Anos Rebeldes, a série de Gilberto Braga cujo pano de fundo é o regime militar. *IstoÉ*, n. 1189, p. 62, 17 jul. 1992, São Paulo, Editora Três.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KORNIS, Mônica de Almeida. *Anos rebeldes e a construção televisiva da história*. Seminário 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 321-328.

MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998 (1989).

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

REIS, Daniel A.; RIDENTI, M.; MOTTA, Rodrigo P. S. (org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

RICOEUR, Paul. *La memória, la historia e el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

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.

SADER, Emir. Nós que amávamos tanto o capital: fragmentos para a história de uma geração. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 7, n. 14, p. 150-177, jul./dez. 2005.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WERTSCH, James V. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

História, teleficção e “memórias coletivamente compartilhadas” no Brasil contemporâneo ¹

Introdução

A América Latina subverteu a lógica do mercado internacional de bens culturais, desde o início dos anos 1970, ao exportar as chamadas telenovelas para o resto do mundo. Como um dos bens culturais mais difundidos no Brasil da segunda metade do século XX, a telenovela ocupou, progressivamente, um lugar de destaque entre as formas midiáticas mais tradicionais de dramatização da vida quotidiana — o cinema e o rádio. No entanto, a teledramaturgia ainda não recebia muita atenção dos cientistas sociais antes dos anos 1980 e, mesmo hoje, é vista como um tema “menor”. O trabalho que ora apresentamos pretende contribuir para romper com essa visão, tomando a teledramaturgia como campo que exige reflexões mais atentas de cientista sociais e historiadores.

A fim de realizar essa tarefa, buscou-se um dos momentos nos quais é possível reconhecer o papel da teledramaturgia na “cultura histórica” brasileira do final do século XX. A intenção deste texto é colocar em debate um dos elementos mais importantes na composição da cultura histórica dos povos latino-americanos que, por uma série de motivos, têm sido pouco pesquisados pelos cientistas sociais e historiadores, exceto aqueles envolvidos diretamente com mídias e/ou produtos midiáticos em geral.

¹ Adaptação da Introdução e outras passagens do livro *Memórias da ditadura, TV e os 'rebeldes' anos 1980* (2017), cuja tese foi defendida na UFGM (2009). Agradeço o apoio da CAPES e do CNPQ que me concederam bolsa por dois anos no período do doutoramento.

Nosso foco é, pois, outro: a sociedade brasileira dos anos 1980 e o que nos diz a teledramaturgia sobre ela.

Um *objeto* quase ignorado

A década de oitenta do século XX foi um período da história brasileira marcado pela emergência dos movimentos sociais e as lutas da sociedade pelas memórias da ditadura militar. No ano de 1992, para encerrar um período no qual a ação dos movimentos sociais garantiu uma nova politização da esfera pública, dois eventos foram, particularmente, memoráveis: a exibição da minissérie *Anos rebeldes* e o *impeachment* do Presidente Fernando Collor de Mello. Não é raro que a simples menção à época mobilize comentários emocionados, especialmente entre aqueles que tinham entre 14 e 30 anos naquele ano. Afinal, a dimensão política de um *impeachment* de um presidente da República e a representação dos efervescentes anos 1960 – especialmente traumático no caso do Brasil – que serviu de contexto histórico para uma obra de teleficção são, certamente, eventos memoráveis.

Alguns aspectos específicos sobre aqueles eventos, entretanto, parecem ter contribuído para que não caíssem no esquecimento. No caso da minissérie, o contexto histórico da trama não somente coincidia com o período da ditadura, como também o personagem masculino, que protagonizou o par romântico, foi inspirado no testemunho autobiográfico de Alfredo Syrkis, um jovem membro da esquerda revolucionária². Além disso, ao representar os anos 1960, a teleficção levou experiências de época, especialmente aquelas com as quais se depararam a classe média e a juventude brasileira escolarizada e urbana, para os lares de todo o país.³

² Os direitos das obras *Os carbonários* (SYRKIS, 1980) e *1968 o ano que o terminou* (VENTURA, 2003 [1988]) foram comprados pela TV Globo. Sobre a composição de maioria jovem entre os revolucionários, consultar Reis Filho (1990) e Ridenti (1993).

³ Na década de 1980, a Rede Globo era a quarta maior rede de televisão do mundo (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 43) A audiência da emissora superava os 70% em São Paulo (BORELLI et al., 2000, p. 202).

Assim, durante o período de 14 de julho a 14 de agosto de 1992, imiscuíram-se nas práticas e nas conversas de amplos segmentos da população brasileira⁴, problemas sociais que acometiam a sociedade e que haviam se aprofundado ao longo dos 21 anos de ditadura. Sobretudo, algumas das graves e pouco amadurecidas questões sobre o período dos governos militares ganhavam espaço no cotidiano dos brasileiros.

A “conjuntura” – termo mais frequente nos anos 1980/1990 – na qual ocorreu o *impeachment* foi marcada por circunstâncias cuja significação histórica é também necessário precisar: o mandato do presidente impugnado era fruto da primeira eleição direta para o cargo nos últimos 29 anos. Acrescente-se que a disputa eleitoral vencida por Collor ocorreu dentro de um ambiente político bastante polarizado, com vitória, em segundo turno, sobre Luís Inácio da Silva – o *Lula*. Então, um ex-sindicalista que liderava o *Partido dos Trabalhadores* (PT), um legítimo representante dos emergentes movimentos sociais dos anos 1980 (LAMOUNIER, 1990; SADER, 1988).

O movimento que resultou no *impeachment* de Collor de Mello ocorreu em meio a grandes manifestações públicas, prática que ganhou força ao longo dos anos 1980, muito em função dos movimentos sociais (DAGNINO, 1994; GOHN, 1982, 1985). Nas mobilizações que reivindicavam o *impeachment* era marcante a presença de estudantes, sendo que muitas chegaram a ser organizadas pelo *Movimento Estudantil* (ME), que, desde os anos 1960, mostrava-se afastado menos dos debates nacionais e mais da visibilidade midiática.

O aspecto mais intrigante daquele momento histórico foi que, nas manifestações públicas das quais os estudantes participavam, era impossível não observar as menções ou mesmo referências deliberadas à obra de teleficção – *Anos rebeldes*. Isso foi de tal forma evidente que repercutiu, imediatamente, nos meios de comunicação de massa e, deste então, vem alimentando inúmeros trabalhos e debates acadêmicos.

⁴ Sobre a repercussão da teleficção no cotidiano, conferir em Leal (1990), M. Mattelart e A. Mattelart (1998), Hamburger (2005).

No quadro que traçamos, a emergência das memórias sobre a ditadura civil-militar brasileira e a ideia de que a minissérie representava mais um componente no quadro geral das disputas por elas é bastante óbvia. Nós nos deparamos, entretanto, com um tipo específico de memória: os *processos sociais de evocação do passado*⁵, cujo caráter escapava às noções clássicas — coletivas e sociais — ou, ainda, à História; embora, fosse evidente que seus elementos participavam ativamente da configuração da “cultura histórica” (RÜSEN, 2015) brasileira da época.

O texto pretende, pois, colocar em debate um quadro teórico que pudesse contemplar de forma articulada, alguns daqueles elementos que se tornaram relevantes nesse contexto histórico. Não se trata, entretanto, de um ensaio no sentido clássico, nem tampouco as reflexões a seguir tiveram a intenção de fazer um inventário das abordagens sobre memórias de caráter social (em oposição à individual).⁶ Acreditamos que as reflexões que reunimos a seguir contribuem para esclarecer aspectos relativos ao impacto que a teleficção pode exercer sobre a “cultura histórica” do público permitindo indicar seus possíveis desdobramentos sobre processos históricos (LEAL, 1986; MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998 [1989], MARTIN-BARBERO, 2003 [1989]; WOLTON, 1996 [1990]; KORNIS, 2000; HAMBURGER, 2005).

Apesar de o quadro teórico-metodológico ser apresentado de forma resumida, ficará suficientemente esclarecido o que propomos com a finalidade de orientar estudos empíricos neste campo da História. As reflexões a seguir nos permitirão retomar aqueles dois eventos sob um enquadramento teórico que contribua para que elementos, às vezes relegados ao segundo plano, ou até negligenciados, sejam incorporados à análise. Nesse sentido, ao final do trabalho, faremos um exercício de interpretação para, virtualmente, ilustrar possibilidades analíticas que se abram com a proposta teórico-metodológica que apresentamos.

⁵ Preferência de Ricoeur (2004) e Yerushalmi (2002). Ricoeur (2004, p. 514, tradução e grifo nosso) argumenta que a História “não tem a intenção de restaurar a memória, mas *representa um outro gênero realmente novo de memória*”.

⁶ Um dos trabalhos que pretende realizar esta tarefa é a obra de Candau (2012).

Memórias ou cultura histórica?

A primeira noção importante a ser apreciada é a de *cultura histórica*, porque ela apreende o resultado de um processo social contemporâneo de “evocação do passado”, no qual vão se amalgamar elementos de memórias, história e História. A intenção é empregar, ao longo da análise, os termos: memórias para indivíduos; história para processos sociais; e História para a “matriz disciplinar”, que estuda estes últimos. O termo *cultura histórica* entra na argumentação substituindo as noções clássicas de memórias coletivas ou sociais.

Rüsen define *cultura histórica* como o campo em que os potenciais de racionalidade do pensamento histórico atuam na vida prática. O autor argumenta que esta noção articula o aspecto cognitivo da elaboração da memória histórica que é cultivado pela ciência com o aspecto político e estético dessa mesma elaboração (RÜSEN, 2007b). A noção de *cultura histórica* que tem sido empregada por historiadores brasileiros pode ser tomada como uma forma de operacionalizar a definição de Rüsen.

Segundo Abreu, Soihet e Gontijo (2007), a noção de “cultura histórica” permitiu que se debruçassem sobre uma diversidade de *objetos*, investigando vários tipos de usos do passado, como aqueles que são “entendidos por indivíduos, grupos e movimentos sociais, bem como pela literatura, historiografia, mídia, poder público e ensino da história” (ABREU; SOIHET; GONTIJO, 2007, p. 16). As autoras definem a “cultura histórica”, como

fenômeno social, [que] abrange uma diversidade de operações (inclusive de escrita, mas não somente) concorrentes no trato da temporalidade, desenvolvidas por diferentes tipos de atores sociais (literatos, historiadores, professores, artistas, músicos populares, grupos indígenas, membros de irmandades, ativistas políticos, cineastas, feministas etc.) em função de suas lutas e bandeiras políticas – culturais e identitárias.” (ABREU; SOIHET; GONTIJO, 2007, p. 16).

Ainda explicam que “o processo de construção de uma cultura histórica incorpora, sempre, a eleição de uma dada memória e de uma certa leitura – política – do passado”. Acrescentam que essas leituras e enquadramentos de memórias permitem associar uma dada cultura política a uma determinada cultura histórica.

A definição elaborada pelas autoras, além de articular os conceitos de cultura política e cultura histórica, esclarece também a diversidade de agentes sociais que estão envolvidos nos processos que lhes dão vida. A noção de *cultura histórica*, empregada segundo a argumentação apresentada anteriormente, contempla as chamadas memórias coletivas e sociais, também a historiografia e toda a diversidade da produção cultural que, de alguma maneira, têm por foco a história – os processos ocorridos no passado de uma sociedade.

Experiências compartilhadas: narrativa e história

Ao considerarmos que lembranças são experiências individuais, torna-se evidente que é necessário abordar os processos que permitem partilhá-las coletivamente, contribuindo para a composição de um passado cujos elementos poderão ser considerados relevantes socialmente. As reflexões que especialistas de diversos campos têm realizado sobre os processos que acabamos de descrever deixam evidente que, para transformar memórias individuais em sociais, é preciso articulá-las⁷. Argumentando de outra forma, lembranças individuais⁸ somente se tornarão sociais se forem convertidas em discursos. Um processo que demanda articulação dos elementos que compõem a “memória social” e exige uso de uma linguagem que assegure seu compartilhamento numa dada cultura e em determinada época.

⁷ A respeito do tema, consultar Vygotsky (1993) para memórias individuais e Fentress e Wickham (1994), Wertsch (2002) para aquelas consideradas coletivas.

⁸ Afinal, nos lembra Yerushalmi (1989), não existe mente coletiva. Portanto os termos memória e/ou lembranças coletivas e sociais são eufemismos empregados para se fazer referência às formas de expressão da cultura por meio das quais experiências, processos e/ou fatos do passado de uma sociedade não caem no esquecimento.

Ao refletirmos sobre linguagem, experiência e vida cotidiana, um dos autores que nos ocorre é, certamente, Paul Ricoeur. O autor “revolucionou a história” (DOSSÊ, 2001, p. 71-100) com a tese, segundo a qual é a *narrativa* que permite aos homens compartilharem a experiência do tempo, processo que funda um tempo social, entre o vivido (individual) e o cósmico (da natureza).

Suas reflexões ajudam-nos a reconhecer a função antropológica das narrativas, contribuindo para ampliarmos nossa compreensão acerca do impacto que elas podem representar sobre as diversas formas expressivas que povoam o cotidiano contemporâneo. Rûsen (2001, p. 67, grifo nosso), amparado nas reflexões de Ricoeur, explica que:

[...] mediante a narrativa histórica são formuladas representações da continuidade da evolução temporal dos homens e de seu mundo, *instituidoras de identidade*, por meio da memória, e inseridas, como determinação de sentido, no quadro de orientação da vida prática humana.

O historiador, embora reconheça a importância de outras formas de narrativa de cunho histórico, refere-se especialmente àquelas constituídas pelo “conhecimento científico”: a História. Segundo ele, a “narrativa histórica” é típica, pois se trata de uma “forma expressiva de formatação – ‘literária’” empregada pelos historiadores (RÛSEN, 2007b, p. 22).

Sob esse viés analítico, os efeitos temporais das ocorrências do mundo humano, ao serem expressos em termos narrativos, tornam-se mudanças com sentido e significado. A narrativa converte-se em estratégia antropológica que visa a apreender e a compartilhar a experiência do tempo. São elas, pois, que dotam os grupos humanos de acervos que lhes permitem enfrentar o mundo, recorrendo às práticas sociais, ao conhecimento, à cultura herdada das gerações passadas. O enfrentamento do mundo ocorre de maneira a tomar as trajetórias das gerações anteriores como diretrizes interpretativas do passado e indicativas das possibilidades de ação na vida prática, no presente, vislumbrando o futuro.

O significado do conhecimento histórico para os homens ocidentais, na contemporaneidade, também é esclarecido nesse quadro teórico. Ele reside nas relações que esses homens estabelecem entre as duas categorias meta-históricas, relativas ao passado e ao futuro, às recordações e às esperanças — definidas por Koselleck, de forma mais antropológica, como “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Segundo essa concepção, tais categorias buscam, pelo menos desde o último quartel do século XVIII, a fundação de um futuro que incorpore mudanças relativas às insatisfações do presente (KOSELLECK, 2006).

Os argumentos anteriores ajudam a compreender por que a produção do conhecimento sobre o passado é um processo “antropologicamente universal” (RÜSEN, 2006, p. 118) com o qual lidamos no cotidiano. Sobre tudo esclarecem de que forma as narrativas que incorporam aspectos históricos estão envolvidas nesses processos. Sob esse viés teórico, tais narrativas ganham uma importância ímpar nas análises dos processos sociais. Afinal, os elementos que as compõem tanto orientam as ações humanas do presente em direção ao futuro, como expressam um conhecimento contextual da história⁹.

Outra contribuição importante de Rösen para o debate refere-se aos significados que são atribuídos pelo autor à retórica e à estética nas *narrativas históricas*. Segundo ele, esses elementos são importantes no sentido de contribuírem para que o saber histórico adquira “relevância cognitiva” em relação à experiência empírica (RÜSEN, 2007b, p. 28). Seu argumento é que — no contexto histórico no qual são engendrados os discursos sobre o passado — o elemento estético consiste em uma “força interpeladora”; e o retórico, na forma com que motiva seus destinatários para a ação transformadora das insuficiências do presente, visando ao futuro.¹⁰

⁹ Um argumento que também se confirma do ponto de vista empírico nas pesquisas apresentadas por Carretero, Rosa e González (2006), Wertsch (2002), Pollak (1989), entre outros.

¹⁰ Conferir em Rösen (2007b, p. 17-83), “capítulo 1: Tópica – formas da historiografia”.

Experiências compartilhadas: a arte

As reflexões que fizemos até o momento deixam em aberto uma questão: se as narrativas *histórico-científicas* servem aos membros das sociedades ocidentais contemporâneas como orientação para a ação, que papel exercem as *não-científicas*, que vamos reunir sob o termo “artísticas”? Merece atenção o fato de que as reflexões anteriores assentaram-se, sobretudo, nos argumentos de Rüsen, autor cujo foco analítico incide sobre narrativas históricas, mas que recorreu às teses de Ricoeur como premissa.

Seguindo esta estratégia para refletir sobre as narrativas artísticas, iniciaremos o debate a partir de algumas teses formuladas por Williams. Seus argumentos esclarecem que há também um papel *antropologicamente universal* desempenhado pelas manifestações artísticas, colocando em evidência outros temas relativos à experiência humana cotidiana que são recorrentes nas práticas sociais e/ou individuais para as quais é preciso dispensar mais atenção¹¹.

Williams define arte como mais uma prática social “ordinária”, no sentido de não poder ser distinguida das demais atividades que os homens comuns realizam no cotidiano¹². Assim, nega-lhe o traço de distinção que outras abordagens lhe conferem e nos fazem reconhecer que as práticas mais prosaicas do cotidiano devem ser tomadas como fruto de “um esforço de aprendizagem, descrição e comunicação”. Nesse sentido, os artistas compartilham com outros homens a “imaginação criativa” definida pelo sociólogo como a “capacidade de encontrar e organizar novas descrições da experiência” (WILLIAMS, 2003, p. 39, tradução própria)¹³.

¹¹ Não se pode esquecer Thompson (1981) quando reconhece a “experiência” como um elemento fundamental para os estudos históricos.

¹² A noção de *arte ordinária* é apresentada na passagem, em que outros de seus argumentos são enfatizados: “O importante é insistir que, em essência, não há atividades ‘ordinárias’ se por ‘ordinário’ nos referimos à ausência de interpretação e esforço criativo. [...] Tudo o que vemos e fazemos, a estrutura geral de nossas relações e instituições dependem, em última instância, de um esforço de aprendizagem, descrição e comunicação. Criamos nosso mundo humano como supomos que se criou a arte”. (WILLIAMS, 2003, p. 49, tradução própria).

¹³ Tradução própria do espanhol, condição que permanecerá sempre que nos referirmos à obra *La larga revolución*, de Raymond Williams, do ano de 2003.

Nessa perspectiva, pode-se considerar que as narrativas *artísticas*, embora não sendo tomadas, nos quadros da racionalidade ocidental contemporânea, como legítimas orientadoras da vida cotidiana, servem a esses mesmos propósitos na prática social. Observe-se ainda que, sob esse viés analítico, o papel exercido pelos artistas e a repercussão social de suas obras tornam-se bastante destacadas. No processo de apreenderem e expressarem a experiência coletiva de seu tempo — que é *objeto* das “obras de arte” no sentido que lhes atribui Williams, incluindo as disputas que suscitaram/suscitam —, os artistas respondem às inquietações que atravessaram e ainda atravessam a sociedade da qual fazem parte. Nessa medida, certamente, é que obras de arte podem ser tomadas como *testemunho* de época.

Experiências compartilhadas: práticas sociais

A seguir gostaríamos de abordar outra noção importante quando nos referimos à construção da cultura histórica que não obedece, estritamente falando, às noções *clássicas* de memória coletiva e/ou social. No afã de conhecer melhor as práticas que dão origem aos *processos sociais de evocação do passado*, alguns autores têm lançado luz nova sobre aspectos mais pragmáticos e, talvez por isso, menos evidentes noutras abordagens.

Numa passagem esclarecedora e valendo-se de Ernst van Alphen, Jelin propõe um argumento pouco considerado em análises sobre o tema e que consideramos de importância capital. Segundo a autora,

[...] a “experiência” é subjetiva e culturalmente vivida, compartilhada e compartilhável. É a agência humana que ativa o passado, consubstanciados nos conteúdos culturais (*discursos em um sentido amplo*). Memória, então, se produz tanto por indivíduos que partilham uma cultura, quanto por agentes sociais que tentam “materializar” esses sentidos do passado em diversos produtos culturais que são concebidos como, ou que se convertem em veículos de memória, tais como livros, museus, monumentos, História, filmes ou livros de história. Também se manifesta nas ações e expressões, antes de re-presentar o passado, incorporam-no *performaticamente* (JELIN, 2002, p. 37, tradução e grifo nosso).

A autora nos faz reconhecer um elemento fundamental: que o passado é também incorporado “performativamente” pelos grupos sociais, um aspecto central quando consideramos povos como os latino-americanos (CANCLINI, 2006; MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998; MARTIN-BARBERO, 2003). As práticas precisam ser analisadas não somente como detentoras de significados intrínsecos a uma dada cultura, como também — e talvez, sobretudo, na América Latina — como um conjunto de elementos que entram na configuração da cultura histórica da sociedade que é *objeto* do estudo.

Nessa perspectiva, para que tais práticas venham a ser tomadas como legítimas representações de um passado comum e possam ser compartilhadas e consideradas como guardando fidelidade às experiências dos membros de uma sociedade, parece necessário que sejam articuladas em discursos (POLLAK, 1989; FENTRESS; WICKHAM, 1994; RÜSEN, 2001, 2007a), cuja linguagem não precisa se circunscrever à escrita (CANCLINI, 2006; MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998; MARTIN-BARBERO, 2003). Nesse caso, é imperioso colocarmos em debate as chamadas “memórias” para as quais o caráter *social* tem sido requerido, uma vez que estamos nos referindo a obras cuja fruição é coletiva. Também é preciso considerar que as práticas sociais e/ou culturais de alguma forma “materializam” representações de um passado que é tomado como “nacional” (HOBSBAWM; RANGER, 1984; BALAKRISHNAN, 2000; ANDERSON, 2005).

Considerações sobre *recepção social* de obras audiovisuais

Ao retomarmos os acontecimentos de 1992, um elemento não pode ficar sem uma abordagem específica, uma vez que representa uma forma de expressão da “era da reprodutividade técnica” que passou a fazer parte do cotidiano das sociedades latino-americanas contemporâneas — a televisão —, particularmente, um gênero tornou-se mais popular desde a

segunda metade dos anos 1960 em diante: a telenovela. Seguindo o quadro teórico que orienta nossas reflexões, uma obra de teleficção não tem seus significados construídos somente na produção, como também e talvez, sobretudo, na recepção¹⁴.

Noutros termos, é preciso considerar também o outro extremo do processo que envolve as práticas sociais — o da *recepção* — uma vez que os discursos são, diferentemente, “apropriados” pelos membros de cada sociedade em épocas diferentes (CHARTIER, 1989; JELIN, 2002; CARRETERO; ROSA; GONZÁLEZ, 2006; YERUSHALMI, 2002; WERTSCH, 2002). Acolhemos, nesse sentido, argumentos de autores que têm empregado as teses bakhtinianas visando a investigar meios de comunicação, como televisão e cinema.¹⁵ Amparados também nas reflexões de autores como Vygotsky e Wertsch, da psicologia sociocultural, além de Bakhtin/Volochínov da filosofia da linguagem, mas principalmente em Williams, da sociologia da cultura, é possível considerar uma *recepção social* de uma obra audiovisual.¹⁶

O espaço de um artigo nos obriga a circunscrever nosso argumento às teses de Williams, porque além de estudar a televisão como fenômeno cultural das sociedades ocidentais contemporâneas, ele considera mais conveniente falar de arte em termos de organização da experiência, especialmente em “seu efeito sobre um espectador ou uma audiência”, do que falar em arte fechada em si mesma (WILLIAMS, 2003).¹⁷ Nessa perspectiva, o sociólogo buscou esclarecer o papel que a comunicação desempenha nas artes, afirmando que é crucial, porque qualquer descrição adequada

¹⁴ A respeito da absoluta necessidade de não hierarquizar o foco de análises que incidem sobre as diversas formas de expressão que têm lugar na cultura, nós nos remetemos a Mikhail Bakhtin, cuja obra receberá breve abordagem a seguir. Vale a pena também conferir argumento análogo em Williams (1979), Chartier (1989), Certeau (1996), Canciani, (2006), M. Mattelart e A. Mattelart (1998) e Martín-Barbero (2003).

¹⁵ As vastas possibilidades de emprego da obra Bakhtiniana podem ser conferidas em Ribeiro e Sacramento (2010). No que concerne à televisão, consultar os capítulos de autoria de Stam e Newcomb. Ver também Peralta (2007) e Wertsch (1993, 2002).

¹⁶ Sobre uma recepção “social” dos meios de comunicação de massa consultar Newcomb (2010), de obras cinematográficas, consultar Darton (1990, p. 51-63) e Dayan (2009), e televisivas Williams (1975).

¹⁷ Defendemos que seus argumentos consistem em uma leitura “sociológica” das teses de Bakhtin sobre a literatura. Conferir o próprio Williams (1979) sobre a questão.

da experiência deve ser mais que mera transmissão, também deve incluir a *recepção e a resposta*. (WILLIAMS, 2003, p. 42, grifo nosso).

Segundo argumenta Williams, é preciso reconhecer que a arte,

[...] mais que percepção, é um tipo particular de *resposta ativa* e uma parte de toda comunicação humana. [...] *é o que os seres humanos converteram em comum, pelo trabalho ou linguagem*. Assim, nos atos mesmos da percepção e comunicação, esta interação prática do que se vê, interpreta e organiza pessoalmente e o que pode ser socialmente reconhecido, conhecido e constituído, se manifesta de maneira rica e sutil. É muito difícil apreender essa interação fundamental, mas nela está, sem dúvida, a chave que buscamos, não somente em nossa reflexão sobre a visão pessoal e a comunicação social, mas também no que pensamos do indivíduo e da sociedade (WILLIAMS, 2003, p. 273, tradução e grifo nosso).

Uma obra de arte pode ser considerada, então, como um tipo particular de resposta ativa às situações que uma determinada sociedade enfrenta, mesmo que ela seja engendrada por um indivíduo. No seio da interação prática, entre impressões individuais e aquilo que pode ser reconhecido socialmente, está a chave para uma compreensão das relações entre a visão pessoal e a comunicação social.

O autor explica que, caso as descrições criadas pelo artista sejam aceitas pelos espectadores, isso significa que a experiência converte-se, literalmente, em parte deles. Williams explica, então, que a “arte não penetra numa ‘região especial’ da mente, mas atua sobre toda nossa organização pessoal e social e interage com ela.” Nesse sentido, quando uma obra de arte obtém êxito — ganha reconhecimento social —, significa que ela transmitiu “uma experiência a outros de tal maneira que seja possível *recriá-la ativamente*: não ‘contemplá-la’, ‘examiná-la’, ou recebê-la com passividade e *sim como uma resposta que demonstre uma vivência real dos meios*.” (WILLIAMS, 2003, p. 45, 46, tradução e grifo nosso).

A passagem destaca como as expressões artísticas recebem, na abordagem proposta por Williams, um caráter de interação social efetivo que promove respostas individuais e sociais, visto que atuam sobre toda nossa organização pessoal e social, interagindo com ela.

Narrativa, saber e conhecimento histórico

Algumas das reflexões que encontramos na obra de Rüsen articulam-se às de Williams, posto que um dos argumentos centrais explorados pelo historiador alemão consiste em refletir sobre o saber histórico e sua função na vida humana prática. Vejamos como Rüsen (2007b, p. 28-29, grifo nosso) refere-se ao tema:

Essa “inserção na vida” a que se destina todo saber histórico — *seja mediado como for* — é tratada hoje em dia pela categoria do “discurso”. O discurso histórico é o tipo de discurso em que “subsiste” o saber histórico, isto é, em que aparece como parte integrante da orientação existencial, constituindo um elemento essencial da relação social na vida humana prática. No discurso histórico, *o saber histórico torna-se um fator da cultura da interpretação*, um meio da socialização e da individuação.

O saber histórico participa, pois, ativa e decisivamente das práticas cotidianas. Segundo Rüsen (2001, p. 58), os homens necessitam estabelecer um quadro interpretativo das suas experiências como mudança de si mesmo e de seu mundo ao longo do tempo, a fim de poderem agir nesse decurso temporal. Isso é necessário para que venham a se assenhorar desse mundo, de forma tal que possam realizar as intenções de seu agir.

Segundo essa perspectiva, o discurso histórico e o saber histórico participam dos processos de socialização e individuação. Ao interpretar o mundo para poderem agir, os homens inscrevem-se no contexto sociocultural e histórico, tomam consciência de sua historicidade, da sua inserção social, reconstituem sua identidade e revisitam seus laços de pertencimento. A dimensão antropológica que as narrativas de caráter histórico apresentam torna-se mais clara: operando diálogos com a visão “social” dos processos experimentados individualmente. Seguindo a análise, as narrativas os relativizam e permitem a construção de identidades — individuais e coletivas — em quadros referenciais mais amplos, adquirindo consistência, profundidade e significação (RÜSEN, 2007b). A narrativa, além de

partilhar experiências do tempo, instaura o reconhecimento da condição histórica e social que caracteriza o ser humano, configurando-se como instrumento antropológico de conhecimento do mundo individual e coletivo.

As reflexões de Rûsen e Williams, no que tange aos aspectos que abordamos neste estudo, podem ser consideradas complementares, especialmente se tomarmos o papel que ambos atribuem à repercussão que formas de expressão cultural, como narrativas históricas e/ou a arte, exercem sobre o público. Seguindo as reflexões desses autores, pode-se afirmar que tais obras servem aos homens comuns para encontrar e elaborar — às vezes, diferentemente das interpretações correntes — significados para as experiências vividas, permitindo-lhes descrevê-las, articulá-las e socializá-las, de modo a orientá-los individual e coletivamente quanto às formas de lidar com a vida prática.

Uma estratégia de abordagem

As considerações de Williams sobre a cultura, em geral, a arte e os meios de comunicação de massa, em particular, definem algumas diretrizes orientadoras para uma investigação que envolva uma obra de ficção televisiva. Metodologicamente, entretanto, seus argumentos e reflexões não enfocam as estratégias (especialmente de linguagem) que obras desta natureza empregam. Nesse sentido, há uma lacuna no que diz respeito à abordagem particular que as obras de arte demandam, tais como uma minissérie de televisão. Buscamos nas obras de Mikhail Bakhtin elementos e argumentos teóricos e metodológicos que permitissem preencher essa lacuna.¹⁸ Vejamos alguns aspectos das teses bakhtinianas e quais contribuições trazem a abordagens de obras dessa natureza.

Bakhtin, contrapondo-se à tradição de considerar a produção de significado divorciado do contexto, enfocou em suas reflexões a ação completa de enunciação do discurso da qual ele participa — contexto

¹⁸ A respeito de articulações entre premissas e proposições de Vygotsky, Bakhtin e Williams, consultar este último (WILLIAMS, 1979, p. 27-59).

sociocultural, discursivo (verbal e não-verbal) —, cujo caráter inusitado tentou circunscrever, denominando-o “tema”.¹⁹ Nas suas análises, demonstra que os discursos se caracterizam por serem *dialógicos*. O conceito de “dialogismo” constitui um elemento central nas suas proposições, porque é ele que desloca o foco da análise dos discursos para o enunciado, além de manter em tensão dinâmica os processos interativos ocorridos nas práticas socioculturais, cujos resultados configuram significados.

O filósofo da linguagem defende que os discursos, ao serem enunciados, realizam “diálogos” em dois contextos culturais diferentes. O que nos interessa é o que ele considera mais complexo e amplo, o da “comunicação cultural” — dos discursos científicos, artísticos, políticos etc. (BAKHTIN, 1992). Ao circular pela cultura, o discurso se depara com outros e “não pode deixar de participar com eles de uma interação viva e tensa”. Nesse sentido, qualquer discurso “nasce no diálogo como sua réplica viva, formase na mútua-orientação dialógica no discurso de outrem” (BAKHTIN, 1998, p. 88-89). As passagens anteriores não deixam dúvida quanto à intenção do autor de tornar incontornável a ideia de que o discurso não pode ser concebido fora das dinâmicas que caracterizam a própria linguagem, sob o risco de descaracterizá-lo.

Tomando essas reflexões como referência, Bakhtin reconhece outro elemento como característica precípua dos discursos: a “reação responsiva”. Segundo ele,

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. *A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural.* A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona

¹⁹ Segundo afirma o autor, “o tema da enunciação é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação” (BAKHTIN, 1997, p. 128).

com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, [...] (BAKHTIN, 1992, p. 197, grifo nosso).

A “reação responsiva” constitui-se em noção operatória para análise de uma forma de expressão cultural como a minissérie, pois anima toda obra, interpela seu(s) interlocutor(es) e, como uma réplica do diálogo, busca seu engajamento, pretendendo engendrar uma compreensão responsiva por parte dele(s). Afinal, os discursos são forjados e enunciados visando a exercer uma influência sobre seu(s) interlocutor(es), convencê-lo(s), suscitar nele(s) apreciações críticas.

No quadro teórico elaborado e depois empregado por Bakhtin, as “respostas” cognitivas relativas à “compreensão responsiva ativa” são tomadas como outros discursos, cuja principal característica é ainda o diálogo. Afinal, a obra sempre deve ser considerada como um elo na cadeia da comunicação verbal e/ou não verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela consiste em uma resposta contextualizada da(s) interpelação(ões) que lhe foi(ram) formulada(s).

Nessa medida, todo o processo de comunicação, no interior do qual ocorrem as enunciações e as reações responsivas, pode ser tomado como um contexto dialógico no qual os diálogos são realizados, permanentemente, entre aqueles que compartilham o contexto da comunicação cultural. A noção de “diálogo” estende-se, pois, do sentido primário do discurso entre duas pessoas, a outros domínios até mesmo metafóricos, afirma Stam. O dialogismo, segundo o autor, pode referir-se até mesmo “às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta” (STAM, 1992, p. 34).

Na observação assenta-se a possibilidade de pensarmos a noção de “reação responsiva” como operatória na análise de uma obra audiovisual. Afinal, como esclarece o próprio Bakhtin, a “obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural.” Contudo, a clara dimensão do significado que os conceitos de “dialogismo” e de “reação responsiva” representam como elementos operatórios na análise de uma minissérie somente podem ser

apreendidas com um exercício de aplicação empírica que não é possível ser realizada no espaço deste trabalho.

Seria proveitoso, no entanto, uma incursão nessa seara, menos para comprovar sua eficácia e mais para demonstrar o espectro de possibilidades que se abre a partir do quadro interpretativo que construímos.

História, televisão e cultura política

A partir do quadro um tanto sumário, traçado anteriormente, faz-se necessário retomar alguns elementos propriamente históricos que entram na composição do contexto de época, no qual a minissérie ganhou expressão e significado. Ao visitarmos a história brasileira contemporânea, é fácil observar como foram sistemáticas as práticas que visavam silenciar as formas autogestadas de organização e ação política da sociedade civil, particularmente no que se refere aos segmentos populares (RUDÉ, 1991; HILL, 1987; THOMPSON, 1998). Sabemos que a *produção* de memórias nacionais (MOTA, 1977), assim como a invenção da nação brasileira — acompanhando o que, tradicionalmente, aconteceu nos países ocidentais — coube, sobretudo, a esses mesmos grupos: camadas médias da população, em geral, articuladas às elites (HOBSBAWM, 2002; HILL, 1987; RUDÉ, 1991; THOMPSON, 1998; ANDERSON, 2005; BALAKRISHNAN, 2000).

Nos anos que se seguiram ao golpe de 1964, especialmente à sua radicalização no final dos anos 1960, com a decretação do AI-5 (1968), pode ter ocorrido que os segmentos populares — em grande medida, imigrantes das zonas rurais, recém-chegados às cidades — puderam agir na esfera pública de forma mais autônoma. Livres das formas tradicionais de ação política a que eram submetidos em suas regiões de origem, mas também alheios às interpretações canônicas sobre sua condição social e política — considerados “manipulados”, em suas aspirações e reivindicações (WEFFORT, 1978)²⁰— e até mesmo renitentes à

²⁰ A respeito do tema, além de Weffort, consultar Paoli, Sader e Telles (1983) e Sader (1988). Sobre as posições das esquerdas, quanto aos movimentos sociais, nós nos reportamos a Reis Filho (1990) e Gorender (1987).

comprometedora realidade na qual estavam inscritos, esses grupos se viram às voltas com registros menos maniqueístas para apreender e lidar com o mundo hostil que os cercava, ao negociarem, cotidianamente, as condições de sua sobrevivência (SADER, 1988).

Não seria errado considerar que os movimentos sociais brasileiros operaram, então, uma *carnevalização*²¹ dos procedimentos políticos impostos historicamente a eles. Ainda que influenciados, pontualmente, por ex-membros da esquerda que participavam das organizações sociais, a verdade é que esses movimentos ganharam legitimidade empregando, frequentemente, argumentos oficiais a seu favor.²² Nos anos 1980, esse caráter dos movimentos sociais engendrou uma realidade político-social inusitada, culminando por revelar um potencial transformador insuspeitado, colocando os segmentos da população, até então considerados sob o controle e até hegemonia das elites, no quadro das forças políticas nacionais.

Ao longo dos anos 1980, ocorreu uma substancial reviravolta nas práticas engendradas pelos movimentos sociais brasileiros, de tal forma que, ao finalizar a década, eles figuravam como um dos mais importantes fenômenos sociais e políticos do século XX (WEFFORT, 1978; PAOLI; SADER; TELLES, 1983; SADER, 1988; DAGNINO, 1994; ALVAREZ; DAGNINO; ESCOBAR, 2000; MAIA, 2006). Nesse sentido, acompanhando o ocaso da ditadura, é plausível pensar que um novo “horizonte de expectativas” configurou-se para a sociedade brasileira ao longo dos anos 1980. As ações inusitadas dos agentes sociais que invadiram o espaço público em busca da realização destas novas expectativas, como o movimento em 1984 pelas “Diretas Já!” (NAPOLITANO, 1995; D’ARAÚJO, 1994, 1995, 1997), repercutiram no cenário político brasileiro. Essa repercussão deu-se, sobretudo, forjando experiências coletivas memoráveis, alimentando a cultura — particularmente a cultura política —, recriando as práticas sociais,

²¹ Ver a respeito Dagnino (1994), Alvarez, Dagnino e Escobar (2000), Maia (2006) e, especialmente, Avritzer e Costa (2006). Sobre o emprego das teses bakhtinianas noutras pesquisas, consultar Ribeiro e Sacramento (2010).

²² Argumento defendido por Sader (1988). Sobre propaganda no período da ditadura consultar Fico (1997) e Cerri (2003).

influenciando a produção historiográfica e contaminando a cultura histórica.

Sabemos que o fenômeno dos movimentos sociais latino-americanos – inclusive o brasileiro – ao contradizer análises correntes, converteu-se em objeto de estudo de cientistas sociais de várias partes do mundo (DAGNINO, 1994; ALVAREZ; DAGNINO; ESCOBAR, 2000; MAIA, 2006). Contudo, no caso do Brasil, outro elemento contribuiu para a configuração de uma nova realidade histórica e sociocultural: a televisão. Ela cumpriu um papel importante no processo de desenraizar e modernizar as tradicionais práticas políticas brasileiras da segunda metade dos anos 1960 em diante, mesmo que sua dimensão e extensão ainda não tenham sido devidamente esclarecidas.

Interessa, portanto, analisar como entraram na nova configuração da sociedade brasileira, como participaram da estruturação desta nova cultura “híbrida” (para empregar um termo de Canclini), estes dois novos elementos: os novos agentes sociais e atores políticos que passaram a ocupar a esfera pública, juntamente com a televisão, especialmente, considerando aquelas obras que representavam “um esforço de aprendizagem, descrição e comunicação” dessas novas experiências em suas narrativas (WILLIANS, 2003).

“Memórias coletivamente compartilhadas”

Na perspectiva do quadro teórico que viemos definindo como orientador da análise, pode-se afirmar que a exibição de *Anos rebeldes* estabeleceu “diálogos” com as memórias da população brasileira em geral – do chamado “grande público” – que propomos reunir sob a denominação de “memórias coletivamente compartilhadas” para distingui-las das demais formas de evocação do passado. Mais precisamente, podemos considerar que a minissérie não somente travou diálogos com os discursos que compunham a História sobre a ditadura e com as memórias produzidas pelos dois agentes sociais mais ativos na disputa política ao longo da

ditadura, como também com outras formas de *articulação* das experiências coletivas do passado.

Noutros termos, não parece errado afirmar que a obra estabeleceu diálogos com a *cultura histórica* brasileira de época, bem como, sobretudo, com as “memórias coletivamente compartilhadas”, exatamente pela necessidade de contar com uma recepção positiva por parte do “grande público”. Além disso, é importante observar que pela característica precípua da linguagem teleficcional que, mais do que ser audiovisual, responde à exigência de contar com a mais ampla compreensão, culminando por modelar um discurso mais *polifônico*: no sentido de dar “voz”²³ aos mais diversos agentes sociais. A obra manteve-se também, é claro, distante de questões mais ásperas sobre o período da ditadura, evitando tratar do apoio dispensado aos governos militares pela maioria dos meios de comunicação de massa e dos empresários, além de setores conservadores da Igreja e da classe média (REIS FILHO, 2004).

Um índice incontestável da façanha de dialogar com a *cultura histórica* brasileira de época e com as “memórias coletivamente compartilhadas” foi a acolhida, amplamente positiva, que a minissérie recebeu. A respeito da repercussão alcançada junto ao chamado “grande público”,²⁴ pode-se considerar que se trata de um segmento no qual as “memórias coletivamente compartilhadas” estão, particularmente, presentes. Isso ocorre porque a ampla maioria da população não recebia educação formal durante o período, ficando mais exposta às memórias coletivas/sociais. Além disso, é preciso reconhecer que na configuração da cultura histórica desse segmento da população, uma obra de teleficção tem significado decisivo muito em função dessa frágil formação escolar e conseqüentes restrições que isso representa em relação às informações e às visões críticas sobre a história

²³ Bakhtin, ao analisar a “voz” no romance, argumenta que “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socioideológica *diferenciada* do autor *no seio* dos diferentes discursos da sua época.” (BAKHTIN, 1998, p. 106, grifos do autor).

²⁴ A respeito da recepção e suas relações com o “grande público”, consultar Wolton (1996) e Dayan (2009).

em geral, à situação socioeconômica do Brasil e à origem desta realidade em particular.²⁵

Também devem ser considerados outros aspectos que atingiam, mais genericamente, o segmento *jovem* do grande público — aquele que não detinha lembranças mais vívidas da época da ditadura. Nesse segmento, além da História do Brasil ser conhecida de forma fragmentada — fruto das diretrizes que orientavam o ensino da disciplina nos variados níveis educacionais (CERRI, 2003; MUNAKATA, 2000; FONSECA, 2004) —, havia, sobretudo, o legado mais amplo e difícil de apreender da própria ditadura, relativo aos muitos “esquecimentos” causados pela ameaça da repressão e pelos medos impingidos às gerações anteriores. Todos esses elementos contribuíram para que a minissérie culminasse por “revelar” aspectos do passado nacional que, mesmo não sendo totalmente desconhecidos, estavam envolvidos numa bruma de ignorância e/ou de interdições e silêncios de toda ordem.

Em suma, muitas experiências coletivas vividas, por amplos segmentos da população durante a ditadura, ainda não haviam recebido articulação ou foram incorporados performaticamente. Assim, aquelas obras-memórias que circulavam ou eram muito fragmentárias, ligadas a uma cultura histórica “constrangida” pelos diversos mecanismos de “esquecimentos” criados pela ditadura, ou eram ainda “refêns” das lutas pelas memórias de época. Dessa forma, importa destacar que mesmo trabalhos de caráter propriamente histórico sobre o período eram, então, bastante escassos.²⁶

Nesse contexto é que devemos reconhecer a acolhida que a minissérie recebeu do grande público: francamente favorável, chegando até mesmo a “saldá-la em praça pública”, como fizeram os estudantes, ao tomá-la como referência nas manifestações públicas, mesmo cientes da origem de sua produção — a Rede Globo de Televisão, tida como “porta-voz oficial”

²⁵ Sobre educação não formal ver Gohn (2006).

²⁶ A este respeito consultar Fico e Polito (1992). Merece destaque o fato de que, segundo os autores, o livro mais lido na década anterior foi *Brasil: de Castelo a Tancredo*, de Skidmore (1988).

da ditadura (SKIDMORE, 1988; CLARK; PRIOLLI, 1991). À direita, as reações iam da indiferença à revolta, esta última ligada ao grupo mais radical dos militares (D'ARAÚJO et al., 1994, 1995, 1997). À esquerda, embora tenham ocorrido manifestações bastante ácidas contra *Anos rebeldes*, comparadas com outras obras, a boa repercussão pode ter surpreendido até mesmo os autores²⁷.

A partir desses elementos, não seria absurdo considerar que a categoria de memórias do grande público, denominada aqui de “memórias coletivamente compartilhadas”, foram apreendidas, organizadas e descritas por meio de uma minissérie de televisão. Uma obra cuja linguagem e as “estratégias de leitura e compreensão” faziam parte do repertório cultural do brasileiro comum, pois o gênero consagrara-se como um dos mais populares da televisão, desde meados da década de 1960. Tomados dentro desse quadro analítico, os acontecimentos de 1992 escapam de ser tomados somente sob o viés de um fenômeno midiático e/ou político imediato, ganhando densidade histórica.

Muito além da teleficção

Investigações recentes sobre memórias de caráter social têm demonstrado que — mais do que instituir novas memórias — as obras/discursos, cujo foco é o passado, servem, principalmente, como referências orientadoras para interpretações das experiências individuais ou coletivas da história (POLLAK, 1989; WERTSCH, 2002; CARRETERO, 2006). Wertsch (2002, p. 13)²⁸, recorrendo aos resultados dessas pesquisas, explica que, da perspectiva da psicologia sociocultural, lembrar é uma

²⁷ No ano de 1997, o filme *O que é isso companheiro?* gerou mais polêmicas e debates que a exibição da minissérie (REIS FILHO, 1997). A minissérie parecia expressar uma posição tão favorável à esquerda revolucionária aos olhos da imprensa de época que a revista *Isto É* chegou a colocar em dúvida se *Anos rebeldes* seria mesmo exibida. (GLOBO [...], 1992, p. 62).

²⁸ A maior parte da obra do autor consistiu em ensaios que visavam estudar “aproximações” entre as teses de Vygotsky e Bakhtin que têm alimentado a Psicologia Sociocultural. As reflexões de Wertsch, sobre essas possibilidades, foram precedidas, em quase uma década, pelo próprio Williams. Ver as considerações sobre os trabalhos de Vygotsky e Bakhtin em Williams (1979, p. 27-49).

forma de ação cognitiva mediada por signos e/ou discursos que implica o envolvimento de sujeitos que empregam “ferramentas culturais” – textos, imagens, filmes; enfim, discursos, em sentido lato.

À luz das reflexões anteriores, pode-se pensar que, ao assistirem à minissérie, os jovens de 1992 – não somente, mas principalmente eles – reconfiguraram as interpretações do passado “nacional” com as quais lidavam até então. Mais do que isso, revisitando a trajetória histórica do país, pode-se inferir que eles tomaram consciência das experiências sociais de gerações anteriores sob uma perspectiva interpretativa nova; e esta abriu outros horizontes de expectativas, inclusive para sua ação na esfera pública, legitimando-as. Nesse sentido, mesmo não tendo sido produzida com esta finalidade, a minissérie, além de dialogar com as memórias dos anos 1980, pulverizadas na cultura, culminou por promover uma “reação responsiva ativa”, sobretudo, por parte dos jovens estudantes.

Nessa perspectiva, a televisão brasileira, por uma série de fatores que indicamos resumidamente, parece ter sido capaz de realizar uma obra de teleficção que “dialogava” com a cultura histórica dos anos 1980 – que ganharam voz nas décadas anteriores, entre militantes de esquerda e militares, além de historiadores (ABDALA JR., 2017; GORENDER, 1987; PROJETO ORVIL, 1988). Também dialogava, talvez, sobretudo nesse caso, com as memórias dos brasileiros comuns, engendradas nas práticas sociais mais prosaicas, construídas também por meio das ações dos emergentes movimentos sociais da segunda metade dos anos 1970 em diante; embora (ainda) não articuladas em discursos e que iriam compor as “memórias coletivamente compartilhadas” de forma performática.

Assim, uma minissérie produzida pela empresa que se caracterizou por ganhar a liderança nacional no campo dos meios de comunicação de massa e que contava com apoio dos governos da ditadura militar – a Rede Globo de Televisão – por uma conjunção de fatores históricos, cumpriu um papel social. Muitas vezes, essa função era desempenhada pelo cinema nos países que passaram pelos processos de industrialização e urbanização mais cedo que o Brasil e a América Latina. Nesse sentido, parafraseando

Marc Ferro, resta-nos estudar a teleficção e outras formas de expressão da televisão brasileira e latino-americanas e associá-las ao mundo que as produziu. Afinal, “imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou mera invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto História quanto a História” (FERRO, 1979, p. 203).

Fontes

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*, n. 1196, p. 34-37, 2 set. 1992, São Paulo, Editora Três.

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. 1248, p. 18-23, 19 ago. 1992. Semanal.

ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Tradução de Clovis Marques. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência*. São Paulo: Best Seller, 1991.

CYSNE, Rubens Penha. A economia brasileira no período militar. *Revista Estudos Econômicos*, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 185-226, maio/ago. 1993.

D'ARAÚJO, Maria Celina; CASTRO, Celso. *Ernesto Geisel*. Fundação Getúlio Vargas, 1997.

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *A volta aos quartéis: memória militar sobre a abertura*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

D'ARAÚJO, Maria Celina; SOARES, Gláucio Ary Dillon; CASTRO, Celso. *Visões do golpe: memórias militar sobre 1964*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DAGNINO, Evelina (org.) *Os anos 90: política e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DREIFUSS, Réne Armand. *1964, a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

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

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

FRANCIS, Paulo. *Trinta anos esta noite: 1964 o que vi e vivi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro?* 29^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GOHN, Maria da Glória Marcondes. *A força da periferia: A luta das mulheres por creches em São Paulo*. São Paulo: Vozes, 1985.

GOHN, Maria da Glória. *Reivindicações populares urbanas: um estudo sobre as associações de moradores de São Paulo*. São Paulo: Editora Cortez, 1982.

GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998.

GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas — a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.

HERZ, Daniel. *A história secreta da rede globo*. Porto Alegre: Tchê!, 1987.

IGLESIAS, Francisco. *Breve História Contemporânea Del Brasil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

LAMOUNIER, Bolívar. *De Geisel a Collor: o balanço da transição*. São Paulo: Sumaré / Instituto de Estudos Econômicos, Sociais e Políticos de São Paulo, 1990.

LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Rio de Janeiro: Vozes, 1986.

MARTINS FILHO, João Roberto. *O Palácio e a Caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964 – 1969)*. 1989. Tese (Doutorado em História) — Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 1989.

MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998 (1989).

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (pontos de partida para uma revisão histórica)*. São Paulo: Ática, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. Representações políticas no movimento das Diretas-Já. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p.207-219, 1995.

OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. *De Geisel a Collor: as forças armadas, transição e democracia*. Campinas: Papirus, 1994.

ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e produção*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ORTIZ, Renato. *A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PAOLI, Maria C; SADER, Eder; TELLES Vera da S.. Pensando a classe operária: os trabalhadores sujeitos ao imaginário acadêmico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 3, n. 6, 1983.

PÉCAUT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil: entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.

PROJETO ORVIL (1988). Documento produzido durante o primeiro governo civil depois do golpe de 1964, cujo nome é “História da luta armada no Brasil”, denominado pelo Centro de Informações do Exército – CIE. Página de acesso: https://www.averdade-sufocada.com/images/orvil/orvil_completo.pdf. Acessado: 2019.

REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o seqüestro da História*. 2ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas do Brasil*. São Paulo: Brasiliense. 1990.

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

RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.

SADER, Eder. *Quando novos atores entram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964 – 1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92. (Coleção Literatura e teoria literária, v. 27).

SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 a 1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2001.

SWAIN, Tânia Navarro (org.) *Historia no plural*. Brasília: UnB, 1994.

SYRKIS, Alfredo. “Os Carbonários” *memórias da guerrilha perdida*. 5ª ed. Editora: Global.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. 39ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

WEFFORT, Francisco C. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Minissérie

BRAGA, Gilberto. *Anos Rebeldes*. Direção: Denis Carvalho, Silvio Tendler e Ivan Zettel. Direção geral: Dennis Carvalho. Produção: Rede Globo de Televisão. Período de exibição: 14/07/1992 – 14/08/1992. Horário: 22h30. Nº de capítulos: 20.

Referências

ABDALAJR., Roberto. *Memórias da ditadura, TV e os 'rebeldes' anos 1980*. Curitiba: Editora Prismas, 2017. v.1, 458p.

ABDALAJR., Roberto. Brasil anos 1990: teleficação e ditadura — entre memórias e história. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro. v. 13, p. 94-111, 2012.

- ABDALA JR., Roberto. *História e cinema: um diálogo educativo*. 2003. 180fls. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- Avritzer, Leonardo; COSTA Sérgio. Teoria crítica, democracia e esfera pública: concepções e usos na América Latina. In: Maia, Rousiley & Castro Maria Cêres Pimenta Spindola. (Orgs.) *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 63-90.
- BAKHTIN, Mikhail. “O discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDNUB, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 261-306.
- BALAKRISHNAN, Gopal (org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- BORELLI, Sílvia H. S.; PRIOLLI, Gabriel (org.). *A deusa ferida: porque a Rede Globo não é mais a campeã absoluta de audiência*. São Paulo: Summus, 2000.

- BUENO, Zuleika de Paula. *Leia o livro, veja o filme compre o disco: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005. (mimeo).
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2006.
- CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARRETERO, Mario; ROSA, Alberto; GONZÁLEZ, María Fernanda. *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- CERRI, Luis Fernando (org.). *O ensino de história e a ditadura militar*. Curitiba: Aos quatro ventos, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1989.
- DARTON, Robert. Cinema: Danton e o duplo sentido. In: *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 51-63.
- DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B., FEIGELSON, Cristian (org.) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: EDUFUBA; Editora UNESP, 2009.
- DOSSE, François. *A história à prova do tempo*. Unesp, 2001.
- FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1994.
- 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.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.) *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 199-213.

- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FONSECA, Thais Nívia de Lima. *História & ensino de história*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- GINZBURG, Carlo. Sinais. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 143-179.
- GOHN, Maria da Glória. Educação não-formal de pedagogia social. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE PEDAGOGIA SOCIAL, 1., 2006, São Paulo. Disponível <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_isoref&pid=MSCo000000092006000100034&lng=en> Acessado em 25 mar. 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HILL, Christopher. *O mundo de ponta-cabeça: idéias radicais durante a revolução inglesa de 1640*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HOBSBAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo: programa, mito e realidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.
- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.
- KORNIS, Mônica Almeida. *Uma História do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo*. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, novembro de 2000. (Mimeo).

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

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

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial /Jikings Editores Associados, 2004.

LAGNY, Michele. *Cine e História. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch, 1997.

LAVILLE, Christian. A guerra das narrativas. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n. 38, p. 125-138, 1999.

LIMA, Venício A. de. Globo e política: “tudo a ver”. In: BRITTOS, Valério C.; BOLAÑO, César R. S. (org.) *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005. p.103-129.

MAIA, Rousiley; CASTRO, Maria Céres Pimenta Spíndola. (orgs.) *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATTELART, Michèle; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998 (1989).

MUNAKATA, Kazumi. História que os livros didáticos contam depois que acabou a ditadura no Brasil. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia Brasileira em perspectiva*. 3ª ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 271-296.

NEWCOMB, Horace. Sobre aspectos dialógicos da comunicação de massa. In: RIBEIRO, AG; SACRAMENTO, I. *Mikhail Bakhtin: Linguagem, cultura e mídia*. São Carlos: Pedro & João, 2010.

PERALTA, Elza. Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica. *Arquivos da memória – Antropologia, escala e memória*, Lisboa, v. 2, p. 4-23, 2007.

- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- PROJETO ORVIL (1988). Documento produzido durante o primeiro governo civil depois do golpe de 1964, cujo nome é “História da luta armada no Brasil”, denominado pelo Centro de Informações do Exército – CIE. Página de acesso: https://www.averdade-sufocada.com/images/orvil/orvil_completo.pdf. Acessado: 2019.
- 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.
- REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o seqüestro da História*. 2ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1997.
- 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.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia e el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- RUDÉ, George. *A multidão na história: estudo dos movimentos populares na França e na Inglaterra (1730-1848)*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- RÜSEN, Jörn. Teoria da história: uma teoria da história como ciência. Tradução de Estevão C. de Rezende Martins. Curitiba: Editora UFPR, 2015.
- RÜSEN, Jörn. *Reconstrução do passado*. Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Brasília: UnB, 2007a.
- RÜSEN, Jörn. *História Viva*. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: UnB, 2007b.
- RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa intercultural. In: MALERBA, Jurandir. (Org.) *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-137.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História I: fundamentos da ciência histórica. Brasília: UnB, 2001.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.

THOMPSON, Edward Palmer. A economia moral da multidão. In: *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 150-200.

THOMPSON, John P. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.

WERTSCH, James V. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Tradução Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

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

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: 1996 (1990).

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.

YERUSHALMI, Yosef Hyim. Reflexiones sobre el olvido. In: YERUSHALMI, Yosef H. et al. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

YERUSHALMI, Yosef Hyim. *Zajor: La historia judía y la memoria judía*. Barcelona: Anthropos / México: Fundación Cultural Eduardo Cohen; 2002.

História & cinema: performances e diálogos audiovisuais ¹

Ao mesmo tempo, o nível de controle dado ao realizador da obra [cinematográfica], aliado à natureza vigorosa do próprio meio, possibilita condições reais de uma arte dramática importante. Na verdade, desde que a produção cinematográfica chegou à maturidade, na segunda e na terceira década do século XX, suas contribuições para todo o conjunto do drama chegaram pelo menos ao mesmo nível das contribuições do teatro naquele mesmo período — e no meu ponto de vista, as superaram.

Raymond Williams²

Introdução

As considerações de Williams, que abrem o texto, têm a intenção de instigar um debate, um tanto adormecido, sobre o papel que o cinema desempenhou na cultura desde o final do século XIX, período em que este foi criado. Os argumentos do sociólogo nos levam a refletir sobre o impacto das obras cinematográficas e da sua linguagem na cultura das sociedades ocidentais ou ocidentalizadas. Um processo que ganhou dinamismo a partir da segunda metade do século XX, com a televisão e seus programas — incluindo filmes. Mas elas visam, sobretudo, a tornar evidente um conhecimento tácito acerca do fenômeno cinematográfico: o cinema forjou um novo estatuto entre as formas de colocar a *realidade* em enredo.

¹ Texto publicado pela Revista Karpa, em 2013, em parceria com a Professora Micheline Madureira Lage, cujo título é *História & cinema: performances e diálogos audiovisuais*. Agradeço a KARPA a cessão dos direitos de publicação.

² WILLIAMS, 2010, p. 205.

O cinema instaurou, não somente outras formas de observar e expor aspectos da realidade, mas também inventou uma linguagem que permitiu “colocar em cena” experiências humanas de forma, absolutamente, inusitada. O mais importante nesse processo centenário talvez não seja somente os regimes de visibilidade que o cinema inaugurou, ou os significados que engendrou para os elementos do real que eleger para figurar nas telas; mas, sobretudo, como essas realizações ganharam importância, a ponto de podermos considerá-las como narrativas que compõem o repertório da cultura ocidental, juntamente com outras muito mais tradicionais, como sugere Williams na epígrafe deste artigo.

O fato de que há mais de um século os homens descobriram como fazer registros³ em imagens-movimento de suas práticas e do mundo em que vivem, dramatizando a vida, deveria — segundo entendemos — tornar-se uma questão relevante nas pesquisas sobre cinema. Nesse contexto, consideramos as reflexões sobre a possibilidade de a linguagem cinematográfica configurar situações características de “performances culturais”, uma contribuição importante, pois elas podem abrir novas perspectivas analíticas.

A noção de “performance” que empregamos assenta-se nos argumentos de Bauman e Briggs.⁴ Segundo análise de Langdon (2006), as performances distinguem-se do rito pelo seu caráter estético e seu apelo à experiência. Além desses elementos próprios à performance, outros parecem ficar evidentes no cinema: a exibição do comportamento dos atores frente aos outros, a competência destes, a avaliação que a situação demanda por parte dos participantes — o público —, os gestos especiais, as

³Não defendemos que aspectos da *realidade* são registrados sem mediação cultural. Pelo contrário, reconhecemos e consideramos que as convenções orientam tais registros, como bem demonstram as obras de Mitry (1989), Aumont (1995), Dubois (2001) e até Bakhtin (1996, 1997, 1998) — em alguma medida, citadas nas referências. Aliás, é exatamente esse traço característico das imagens e imagens-movimento que despertam nosso interesse.

⁴Nosso argumento se assenta nas reflexões de Camargo (*Performances Culturais: Um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*, 2013), Bauman (*A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba*, 2008), Bauman e Briggs (*Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*, 1990), Langdon (*Performance e sua diversidade como paradigma analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs*, 2006), além de apontamentos realizados durante o encontro com o autor, no III Simpósio Internacional de Pesquisa Interdisciplinar Performances Culturais, 2013 e no X Seminário em Drama, Performance e suas Antropologias, 2013.

expressões utilizadas pelos atores etc. Tudo isso, submetido à linguagem cinematográfica, confere a uma “simples” sessão de cinema experiências de fruição estética e de performances, visto que convida o outro a *viver*, a *experimentar* aquele momento em cena.

A exibição de um filme, porém, não apresenta uma clara sinalização de metacomunicação, como aquelas que costumam abrir as formas tradicionais e mais cotidianas de performances descritas pelos autores. De acordo com eles, atos performáticos constituem momentos de ruptura do fluxo normal de comunicação. Estes são momentos sinalizados para estabelecer o evento da performance, chamando a atenção dos participantes. O cinema, por seu caráter tecnológico, não apresenta os mesmos sinais ligados às tradições orais, como é o caso do rito e do teatro. Ele rompe com a comunicação cotidiana recorrendo a outros mecanismos e procedimentos.

Tomando-se, então, uma sessão de cinema como *lòcus* no qual se pode encontrar situações análogas às performances tradicionais,⁵ faremos especulações sobre um elemento da linguagem cinematográfica que parece estratégico na construção de narrativas audiovisuais cuja temática é histórica: os “diálogos com a cultura histórica” aos quais algumas dessas obras parecem recorrer.⁶ O emprego do termo “especulações” se deve à ausência de pesquisas mais sistemáticas e de maior abrangência sobre esse dispositivo das narrativas audiovisuais, embora investigações preliminares tenham se mostrado bastante positivas.⁷

As observações a seguir visam a contribuir para que se possam aprofundar as reflexões sobre esse aspecto dialógico da linguagem do cinema,

⁵ Nesse caso, a analogia refere-se, especialmente, a um trabalho recente de Bauman: *A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba*, 2008.

⁶ Inspirados no conceito de dialogismo bakhtiniano e alguns de seus desdobramentos teóricos. Ideia sugerida por uma passagem sobre o “dialogismo” no cinema, da obra de Stam (*Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*, 1992).

⁷ A respeito das pesquisas, pode-se considerar que algumas daquelas que figuram na coletânea organizada por Carretero, Rosa e González (*Enseñanza de la historia y memoria colectiva*, 2006) e ao trabalho de Abdala Jr. (*Brasil anos 1990: televisão e ditadura – entre memórias e história*, 2012) possam confirmar com bastante segurança, além das teses de Wertsch nas quais assentamos parte de nosso argumento teórico.

propondo outra maneira de apreender alguns dos processos de “encenação”⁸ que ele estabelece, tendo como horizonte algumas questões da época em que a produção da obra em análise teve lugar. Nosso propósito é investigar variações dos “diálogos com a cultura histórica” que a linguagem cinematográfica encerra, considerando que o seu reconhecimento permite vislumbrar um dos elementos que entram na configuração da situação de “performance” que alguns filmes de tema histórico parecem forjar.

A fim de evidenciar esse dispositivo, vamos analisar sequências de alguns clássicos da cinematografia, lembrando que o fato de serem pensados nessa categoria confere significados a essas obras que extrapolam, estrito-senso, a condição de crônicas de época. Isso se deve — segundo pretendemos demonstrar — não somente à estética, às temáticas e às questões que os filmes apresentam, mas, sobretudo, à maneira como sua diegese propõe uma “interação”,⁹ semiótica com a cultura histórica do público, visando à criação de situações performáticas.

Noutros termos, vamos procurar apresentar como os “diálogos” — no sentido bakhtiniano — que alguns filmes formulam com a cultura histórica do público podem ser considerados estratégias cinematográficas, das mais eficazes, para garantir situações de performances culturais, com os seus desdobramentos característicos.

A construção social da mente: cultura e interação social

As teses de dois autores, um antropólogo¹⁰ e um psicólogo¹¹, nos fornecem premissas para avançarmos naquilo que se refere aos processos

⁸ A ideia de que no cinema a linguagem é um dispositivo de cena análogo ao do teatro é uma inspiração de Williams (*Drama em cena*, 2010).

⁹ A noção de interação é largamente empregado por Williams, entre outros autores que estudaremos a seguir. No campo antropológico, as diversas possibilidades do emprego da noção de interação pode ser conferido em Bauman e Briggs (*Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life*, 1990).

¹⁰ Não seria absurdo considerar que Elias também parte da premissa de que a cultura modela o comportamento humano (ELIAS, 1994).

¹¹ Merece destaque o fato de a Psicologia, como ciência, estar dando seus primeiros passos nos anos 1930, quando Vygotsky realizou suas pesquisas e publicou seus trabalhos. Além disso, é necessário observar que a obra de Geertz foi publicada nos anos 1970, época em que as teses do “psicólogo” eram pouco divulgadas no Ocidente.

socioculturais dos quais nos ocuparemos, ao refletirmos sobre as relações entre obra cinematográfica e performances culturais. Geertz (1989), ao argumentar que a formação da mente humana estabelece-se, sobretudo, em função da cultura abre uma perspectiva de análise cognitiva absolutamente inovadora. Inicialmente, permite defender a ideia de que os homens empregam o que lhes foi legado socialmente e que circula pela cultura para viverem e sobreviverem, mas que também inventam, a partir do repertório de que dispõem.

Os resultados das pesquisas realizadas, desde os anos 1930, por Vygotsky e seu círculo de colaboradores, indicam que esses argumentos antropológicos podem ser largamente comprovados no campo da psicologia. Segundo os trabalhos publicados por esses pesquisadores, os avanços cognitivos alcançados pelo ser humano contemporâneo no seu processo de aprendizagem assentam-se na cultura. As pesquisas realizadas desde então têm comprovado que a cultura pode ser considerada como resultado de processos nascidos das interações sociais, mediadas pela linguagem.¹²

As proposições de Geertz se articulam às pesquisas de Vygotsky. Na passagem abaixo, um dos argumentos centrais do antropólogo ganha outra expressão no campo da psicologia sociocultural quando este afirma:

Podem-se distinguir dentro de um processo geral de desenvolvimento [humano] duas linhas qualitativamente diferentes de desenvolvimento, diferindo quanto a sua origem: de um lado, os *processos elementares*, que são de origem biológica; de outro, as *funções psicológicas superiores*, de origem sociocultural. A história do comportamento da criança nasce do entrelaçamento dessas duas linhas. (VYGOTSKY, 1994, p. 61, grifo nosso).

Vygotsky é ainda mais categórico quanto à importância das interações sociais nesse processo. Ele argumenta que o ser humano, em sua trajetória de amadurecimento intelectual, mais do que somente interagir, precisa contar com desafios que assegurem o salto cognitivo necessário para que ele alcance os estágios mentais mais avançados. Contudo, se o

¹² Vygotsky (1994) as denomina, genericamente, “mediadores semióticos”.

meio social com o qual o adolescente está em interação não apresenta tarefas práticas e/ou cognitivas, “[...] não lhe faz novas exigências e não estimula seu intelecto, proporcionando-lhe uma série de *novos objetos*, o seu raciocínio não conseguirá atingir os estágios mais elevados, ou só os alcançará com grande atraso” (VYGOTSKY, 1994, p. 50, grifo nosso).

São esses *novos objetos*, nascidos das práticas sociais, que vão assegurar os saltos cognitivos a partir dos quais o homem constrói e/ou aprimora sua mente. Obviamente, esses *objetos* são abstratos e se constituem no que Vygotsky chamou de “mediadores semióticos”. As “ferramentas culturais” – como preferimos denominá-las, seguindo Wertsch – são signos, sistemas de signos e/ou discursos que visam a apreender a realidade (empírica/cognitiva) que entra na constituição do repertório disponível na cultura para lidar com os desafios que são apresentados aos seres humanos por toda a vida.

O autor toma as “ferramentas culturais” como instrumentos, cujo papel cognitivo é análogo ao das ferramentas no processo de trabalho. Segundo Wertsch (1988), as “ferramentas culturais” não somente entram e participam dos processos cognitivos, mas os transformam ao realizarem essas operações. Nessa medida, a cultura oferece um repertório aos homens para enfrentarem a realidade, porém estes deverão se apropriar dele, adequando seus elementos às práticas que os requerem no cotidiano.

Não é difícil de observar, nas teses desses autores, a importância da cultura para a constituição da mente humana e o papel essencial atribuído às interações sociais. Sobretudo, destacam-se, entre seus argumentos, a função “mediadora” fundamental exercida pela *linguagem* nos processos de interação. No entanto, o caráter do conhecimento histórico que circula na cultura e sua participação nesses complexos processos são aspectos que ainda ficaram em aberto. Os argumentos de Rösen contribuem para encerrarmos nossas reflexões conceituais ao abordarem alguns aspectos do conhecimento histórico.

Cultura, história e cultura histórica

O historiador alemão apresenta alguns argumentos que são bastante esclarecedores dos processos que pretendemos abordar, especialmente no que se refere ao papel antropológico da história/História. Entre eles, destacaremos a noção de cultura histórica, além de reflexões sobre o papel da retórica e da estética nas narrativas históricas.

Segundo o autor, a “cultura histórica” incorpora as diversas formas sociais que visam a apreender as experiências do tempo. Ela se constitui em memórias — coletivas e individuais — das diversas formas de ensino da história: oficiais e oficiosas, além de ritos, manifestações, festas, celebrações cívicas, jogos, imagens, cinema, televisão etc. Enfim, todas as formas de expressão cultural, nas quais o passado é tematizado de alguma maneira, entram na sua composição.

No caso da cultura europeia e/ou europeizada, há ainda o componente da História, ciência, que, progressivamente, também passou a fazer parte do material no qual se assenta essa “cultura histórica”. Certamente, esse é um traço que precisa ser considerado de forma articulada ao avanço da escolarização e da conseqüente difusão da educação histórica, propagada pelos Estados-Nação a partir do século XIX.

Há, no entanto, uma observação importantíssima nesse caso: a História escolar não deve ser tomada como expressão da ciência História. Ao contrário, a história que se ensina na escola é uma forma específica de compreensão do passado que serve mais aos interesses dos Estados-Nação, embora a atitude do professor possa representar uma ruptura desta visão oficial.¹³ O esclarecimento é fundamental para que possamos entender e também dimensionar o papel que o cinema pode e parece exercer *na* e *para* a sociedade contemporânea, como será possível depreender das análises a seguir.

Segundo Rüsen (2007b), os homens empregam as experiências do passado para orientar as ações no presente, visando a superar no futuro

¹³ Ver a esse respeito Carretero, Rosa e González (*Documentos de identidade*).

as insuficiências que a realidade atual apresenta. Nessa medida se configura o caráter antropológico da cultura histórica: ela serve como orientação, tanto para a vida subjetiva — traço individual — quanto para sua práxis cotidiana — traço social.

O autor considera a “narrativa histórica” como a forma expressiva segundo a qual o conhecimento da ciência é compartilhado culturalmente. Os historiadores, através dessa operação, pretendem atribuir significado às experiências sociais do passado que têm relevância no presente e cuja “intriga” coloca em evidência aspectos considerados fundamentais para uma possível compreensão das experiências do tempo — a história.

Outros dois aspectos característicos da narrativa histórica são apreciados pelo autor: estética e retórica. A estética consiste em um apelo à fruição que a narrativa oferece ao público, levando-o a gozar algum prazer ao partilhar o passado social que a narrativa articula e lhe apresenta. A retórica concerne às estratégias de convencimento de que a narrativa faz uso, característica que lhe é própria, mas não exclusiva desse tipo de obra.

O autor não deixa de considerar que a relevância social e os aspectos de reconhecimento empírico apresentados pela narrativa são elementos que entram na composição dessa dimensão da obra histórica. No entanto, todo seu argumento se refere às narrativas da História como ciência. As lacunas entre estas e as narrativas de natureza “artística” podem ser sanadas com argumentos de Raymond Williams.

A arte em busca da interação com seu público

Williams (2003) nega à arte o traço de distinção que outras abordagens lhe conferem e nos faz reconhecer que as práticas mais prosaicas do cotidiano também podem ser tomadas como fruto de “um esforço de aprendizagem, descrição e comunicação”, elementos característicos desta prática social e dos seus resultados: a arte. Segundo o autor, os artistas compartilham a “imaginação criativa” com os outros homens.

O sociólogo inglês considera mais conveniente falar de arte em termos de “organização da experiência”, especialmente em “seu efeito sobre

um espectador ou uma audiência”, do que falar em arte fechada em si mesma. Nessa perspectiva, caso considerarmos as experiências coletivas no tempo, veremos que tanto a História como as narrativas artísticas orientam as ações dos membros de uma sociedade, individual e coletivamente. Afinal, as narrativas artísticas, como as históricas, organizam as experiências humanas.

Ainda segundo essa interpretação, as narrativas artísticas têm função análoga às narrativas históricas, com a ressalva de serem, do ponto de vista teórico-científico, menos confiáveis por não firmarem “compromisso com a verdade” e não apresentarem seus métodos de pesquisa e as fontes nas quais fundamentam seus argumentos. Por outro lado, a linguagem cinematográfica encerra um elemento muito convincente que consiste na chamada “impressão de realidade” — artimanha que faz o público, em geral, acreditar que os elementos apresentados no filme foram captados da realidade concreta.¹⁴ Um dispositivo que articula recursos audiovisuais característicos da linguagem cinematográfica com a necessária redução da apreciação crítica por parte do público para que a fruição diegética da obra se realize satisfatoriamente.

Williams também foi precursor dos estudos que abordam as relações entre obra e público sob um viés de “interação”,¹⁵ de tal forma que o próprio autor reconheceu, nos anos 1970, articulações entre as teses de Vygotsky e Bakhtin e as suas (WILLIAMS, 1979). Não é difícil estender essas mesmas articulações aos argumentos de Wertsch, cuja obra inicial visa, precisamente, a estudá-las.¹⁶ A partir dos argumentos articulados desses teóricos, não parece absurdo considerar que a exibição de uma obra audiovisual interage com o público e, mais precisamente, com a cultura histórica da qual esse público dispõe.

¹⁴ Segundo o autor, tal efeito que se deve “igualmente à presença simultânea da imagem e do som ... dando assim a impressão de que o conjunto de dados perceptivos da cena original foi respeitado.” (AUMONT, 1995, p. 150).

¹⁵ Referimo-nos às obras de outros autores, como Stam, Martín-Barbero e Canclini, além de Certeau, citadas nas referências.

¹⁶ Toda a obra de Wertsch, citada nas referências, pode servir de suporte ao argumento, especialmente, *Voces de la mente* (1993).

A exibição de um filme permite, então, que o público possa reconfigurar a compreensão que tem do passado, do mundo, e, em decorrência disso, de seus membros (individualmente) e da sociedade da qual participa. Isso é um dos fundamentos sobre os quais se assenta o argumento que nos serve de orientação, pois essas teorias nos levam a considerar as “mentes” – no que concerne ao passado coletivo – dos homens e mulheres que formam o público, não somente como detendo um repertório individual, mas também uma “cultura histórica” partilhada coletivamente e reconfigurada individualmente.

O quadro teórico apresentado anteriormente nos permite apreender alguns dos processos que conferem significados à história – às experiências humanas no tempo. Uma vez que esse processo é mediado pelas linguagens, bastará reconhecermos a cultura histórica que circula sobre um tema numa determinada sociedade e época, para encontrarmos dispositivos empregados nas práticas dos artistas, quando estes visam a operar em suas obras um “salto cognitivo” análogo ao que Vygotsky refere-se em seus estudos.

Noutros termos, se a cultura histórica é partilhada de forma mais generalizada – e/ou até por isso – pelos membros de uma sociedade à qual se destina a obra, basta observar em que medida ela interage com a cultura histórica, em que termos a operação é configurada para identificarmos quais elementos a narrativa audiovisual elegeu dessa cultura para estabelecer a interação e ao que esta visava.

Bakhtin e os significados dialógicos em contextos definidos

Bakhtin, ao contrário de argumentos mais difundidos nos estudos de linguagem e comunicação, caracteriza todos os discursos como dialógicos. O conceito de dialogismo é central nas proposições do autor porque converte o foco da análise dos significados de discursos para o enunciado concreto, sociocultural e histórico do qual esses elementos participam. Afinal, para o filósofo da linguagem, o significado somente pode ser

apreendido na situação concreta — histórica e socioculturalmente situada — em que a enunciação teve lugar e da qual participaram, de forma não hierarquizada, uma diversidade de elementos sociais, discursivos, históricos, enfim, culturais.

Ao refletirmos sobre a ação de enunciação, segundo as teses bakhtinianas, podemos esclarecer as relações que se estabelecem entre *texto* — signos e discursos¹⁷ — e *contexto*, que são discursivos mas também históricos e socioculturais, cujas linguagens podem ser verbais e não verbais. Aplicados ao cinema, as teses bakhtinianas parecem superar algumas das teorias do cinema (STAM, 1992) e respondem a outras reflexões sobre as imagens e seu uso na linguagem cinematográfica (ABDALA JR., 2008).

Bakhtin define dois contextos discursivos diferentes nos quais se realizam os “diálogos”: um mais complexo e amplo, da “comunicação cultural”, pertencente aos discursos científicos, artísticos, políticos; e outro, mais concreto, com os quais há diálogos mais imediatos — o contexto dos interlocutores do grupo ou meio (BAKHTIN, 1992). Aplicado ao contexto da obra cinematográfica, é possível pensar o conceito de dialogismo como “multidimensional e interdisciplinar”. Ao ser empregado para a análise de obras cinematográficas, ele apresenta diversas possibilidades de abordagem, quais sejam entre as próprias imagens, ou em relação a sons, luz e sombra; também em relação ao texto dos personagens, aos cenários, à encenação dos atores e à composição das sequências e das tomadas de um filme (STAM, 1992, p. 33).

Também se pode conceber um diálogo possível entre uma obra e outras obras que circulam na cultura, obedecendo à sugestão bakhtiniana de pensá-la como um “elo na cadeia de comunicação cultural”. Nesse quadro, pode-se refletir acerca dos diversos discursos que formam o repertório da cultura histórica e nos possíveis diálogos entre estes e os membros da produção.

¹⁷ Nosso argumento se assenta nas obras de Wertsch citadas na bibliografia, especialmente em *Voces de la mente* (1993), *La mente em acción* (1999) e *Voices of Collective Remembering* (2002).

Não se podem esquecer, igualmente, os diálogos sobre a temática da obra que ocorrem em círculos mais fechados, nesse caso, entre o que os roteiristas, cineastas (produtores) e atores pretenderam travar com o público ao qual a obra destina-se. Assim, a própria obra oferece os “sinais” e os “índices”¹⁸ para apreendermos esses “diálogos” propostos e/ou efetivamente entabulados com o repertório da cultura histórica do público — presumido e/ou concretamente construído.¹⁹

Ainda é necessário recorrer a uma noção proposta por Bakhtin em suas reflexões, embora pouco empregada nas análises, mas fundamental no caso de trabalho dessa natureza: a “reação responsiva”, que é outra característica precípua das obras-discursos. Segundo o autor, assim como a réplica do diálogo, uma obra visa à resposta do outro (dos outros), ou seja, uma compreensão responsiva ativa. Bakhtin argumenta que para alcançar a “compreensão responsiva” do público ao qual se destina, a obra adota todas as espécies de formas: “busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores etc. (BAKHTIN, 1992, p. 197).

Uma obra como um filme é, pois, um elo numa teia de múltiplos diálogos e “do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, [...]”. Nesse sentido, pode-se considerar a possibilidade de uma obra predeterminar as posições responsivas do outro, do público, nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural (BAKHTIN, 1992, p. 197). A partir das teses de Bakhtin, também se abre a possibilidade de ampliarmos as análises de diversas formas de manifestações culturais nas quais as experiências do tempo estão

¹⁸ Ver capítulo Sinais, na obra de (*Mitos, emblemas e sinais*, 1989), pensado de forma articulada à obra de Dubois (*O ato fotográfico e outros ensaios*, 2001).

¹⁹ No caso da cultura histórica, alguns elementos podem ser considerados como dados. Alguns exemplos são a concepção de uma “descoberta da América”, a “colonização europeia da América”, ou a Revolução Francesa, a Segunda Grande Guerra, embora muitos aspectos mais específicos possam ser desconhecidos, deixando de fazer parte da cultura, propriamente, histórica do público ao qual a obra se destina. Nesses últimos casos, os diálogos, simplesmente, não serão realizados como pretendiam os realizadores da obra.

sendo expressas e podem ser apreendidas, especialmente aquelas que compõem a cultura histórica.

Nesse momento de nossa trajetória, parafraseamos Bauman e Briggs (1990, p. 62) quando afirmam que “considerar a linguagem como ação social é, no entanto, muito mais fácil do que desenvolver quadros que podem identificar e explicar a natureza desse dinamismo”. Resta-nos, pois, um exercício no qual nossos argumentos tornem-se, não somente mais consistentes, mas também ganhem conteúdo empírico e permitam algumas generalizações, comportando uma linha analítica um tanto diversa daquelas mais correntes. Nessa linha, propõe-se, sobretudo, a possibilidade de incorporar aspectos da cultura histórica e de permitir encontrar situações nas quais se estabeleçam performances culturais a partir de uma obra que emprega linguagem audiovisual.

Sequências cinematográficas em diálogo: a cultura histórica configurando *performances*

Ao buscarmos algumas sequências clássicas do cinema, pretendemos demonstrar como a linguagem cinematográfica permite, não somente estabelecer diálogos com a cultura histórica do público, como também empregar esses dispositivos dialógicos. Dessa maneira eles se transformam em ferramentas culturais que ensejam a criação de *performances culturais*.

As escolhas analíticas apresentadas, a seguir, recaíram em filmes cujas narrativas guardam elementos históricos bastante significativos que revelam a intenção dos realizadores de tornar o cinema um “agente da história”. Ou seja, são obras cujas narrativas atestam a intenção deliberada de contribuir para a compreensão que parece mais generalizada sobre o tema histórico abordado, ou de colocar em debate questões consideradas importantes pelos realizadores na época de produção, ou ainda de conjugar as duas intenções.

Aliás, parece que esse é um traço característico das produções que estudamos. Talvez isso indique que os realizadores que perseguem a criação de uma situação “performática”, em algumas das sequências de seus filmes, operam com artifícios de linguagem que são muito semelhantes, embora os produtores tenham histórias de vida diferentes e relações particulares com o modo de lidar com a linguagem. Entretanto, em suas criações, empregam recursos de linguagem cujos objetivos têm em comum intenções estéticas e/ou diegéticas análogas.

O argumento que defendemos é bastante identificável nessas obras, tornando mais evidentes as observações das quais partiram as análises. Os filmes, as sequências e as tomadas serão estudados tematicamente, para que alguns dos dispositivos dialógicos que levam às situações de *performances* sejam imediatamente reconhecidos.

A história em cena: o cinema e seus diálogos com a cultura histórica

Exemplo I: *O grande ditador* (Chaplin, 1940)

A sequência na qual Hitler/Chaplin brinca com o globo terrestre, na privacidade de seu gabinete, é bem conhecida do público de cinema. A impressão de se tratar de uma criança deleitando-se, “irresponsavelmente”, com um “brinquedo” tampouco precisa de argumento. A intenção de diálogo com a cultura histórica de época é tão explícita, e a proposta de denúncia que o filme representa é tão óbvia que esses aspectos nem mesmo precisam ser debatidos. No entanto, merece destaque o fato de que, na época de distribuição do filme, os EUA ainda não haviam declarado guerra à Alemanha. Além disso, muitas das atrocidades perpetradas pelos nazistas ainda eram negligenciadas, tacitamente, por uma parcela significativa dos estados democráticos; também eram desconhecidas por amplos segmentos do “grande público”.

Outro elemento de diálogo com a cultura histórica consiste na maneira como o personagem lida com o balão/mundo. A sequência,

inicialmente, apresenta-se como uma brincadeira, metaforicamente perigosa, sobretudo considerando a situação histórica da qual o público que assistia ao filme na época tinha conhecimento: a ameaça de uma guerra mundial. Contudo, não se trata de uma brincadeira simples. A cena é de uma “criança” que tripudia com seu brinquedo — como se pode observar no fotograma — e cujo riso sarcástico é mais do que ameaçador, é assustador.

A criança se mostra fascinada por seu “brinquedo” e a sequência imprime um tom doentio à prática, pois ela ocorre no ambiente privado do personagem — que “só é observado pelo público” — no qual ele pode expressar, sem constrangimento, toda sua fascinação pelo jogo que faz com a bola/mundo. No desfecho da sequência, o personagem partilha com o público do susto com a explosão do “brinquedo”/balão/mundo que encerra de forma “trágica” a “brincadeira”, o que leva o personagem a um choro, deliberadamente, “teatral”. As aspas que empregamos servem para destacar que estamos diante de metáforas audiovisuais,²⁰ cuidadosamente elaboradas pelo diretor que estamos interpretando.

O som idílico que acompanha a brincadeira é encerrado com a “explosão do mundo”, cujo estampido não se ouve, mas sim o som “explosivo” da música. Há, inclusive, uma parada “teatral” entre o olhar do personagem que esconde a cara, como uma criança que vai chorar e a próxima cena. Seria como se Chaplin (diretor) dissesse ao público que assiste ao filme: vocês não tomarão atitude ao presenciarem isso?

Merece atenção também o fato de que o tratamento dispensado às crianças na época em que o filme foi rodado era bem mais rigoroso do que aquele que é conferido a elas atualmente. A sequência, segundo a cultura de época, deveria sugerir a necessidade de uma reprimenda mais categórica e severa por parte dos “responsáveis”.

Se compararmos essa sequência com aquela do discurso final, é possível considerar que Chaplin (diretor) expressa sua opinião na voz do

²⁰ A respeito do uso do termo “metáforas audiovisuais” consultar Aumont (*A estética do filme*, 1995).

personagem ao encerrar o filme — uma ode à liberdade —, enquanto, na sequência do balão/mundo, a narrativa desafia o público a se envolver. Nela, através de uma encenação um tanto ameaçadora — é importante lembrar que se trata de uma comédia —, o público é instado a se engajar nas práticas políticas de seus respectivos Estados-Nação.

Não seria exagero considerar que, segundo a leitura proposta para essa sequência, o público está sendo convocado, por meio de uma “reação responsiva” estabelecida pela narrativa, a opinar sobre as atitudes de excesso de tolerância diplomática em relação ao nazismo e sua atuação internacional. Pode-se; pois, considerar que se trata de uma sequência que cria uma situação análoga àquelas estudadas por Bauman (2008) e característica de *performances culturais*.²¹

Exemplo II: 1492 – A conquista do paraíso (Scott, 1992)

Nesse filme é quase impossível deixar de perceber as inúmeras sequências nas quais há intenção de diálogo com a cultura histórica, pois se trata de um filme de tema histórico.²² Na sequência de abertura, vemos Colombo explicando ao filho algumas noções dos novos conhecimentos *científicos* que, a partir de então, passam a interferir sobre as práticas de navegação. Os realizadores formulam um diálogo franco com o conhecimento que faz parte da cultura histórica de um público médio, uma vez que são argumentos que qualquer aluno do ensino fundamental conhece. A intenção clara é criar uma situação *performática*, na qual o público seja inserido, imediatamente, no contexto histórico no qual a obra desenrola-se.

²¹ Assentamos nossa argumentação também nas proposições de Bauman (*A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba*, 2008).

²² Filmes de tema histórico são aqueles cuja temática refere-se a uma passagem do passado e que, por isso, poderia ou foi abordado pela ciência História. Uma observação é necessária sobre a relação história-cinema: para a análise histórica, todas as obras da cultura são portadoras de vestígios do passado. O que muda são os elementos que estarão sob o foco da investigação; no caso, como o filme será considerado pelo pesquisador: se como agente da história, como fonte histórica ou como discurso sobre a história, tal como a História. Um filme de tema histórico inscreve-se na última categoria e, por isso, oferece um espectro maior de elementos à análise.

Na primeira sequência do filme, acompanhamos imagens de uma praia, enquanto ouvimos a narração “em off” do filho adulto de Colombo descrevendo a cultura europeia na época dos “descobrimentos”. A seguir, na mesma sequência, nós nos damos conta de que as imagens apresentadas na tela são de uma cena ocorrida no passado do personagem e presenciamos o momento em que “a conversa” entre pai e filho transcorreu. Observamos os dois personagens com o mar no horizonte “cinematográfico” partilhado entre personagens e público. Colombo conversa com o filho e vemos uma laranja em suas mãos que ganha toda a tela, em *close*.

O diálogo com a ideia da esfericidade da terra, um dos novos e revolucionários conhecimentos para a época é evidente. O apelo audiovisual do filme à cultura histórica escolar é também bastante evidente, mas as imagens conferem outra dimensão a esse conhecimento. Afinal, o mar que “experimentamos” audiovisualmente é monumental e a imagem de um navio que desaparece no horizonte, cuja *quilha*²³ é objeto da explicação que pai partilha com o filho, tem um impacto importante na compreensão do significado que esta novidade representava para um navegador renascentista.

Além disso, de um ponto de vista estritamente didático, a sequência representa como aspectos estéticos podem contribuir para ampliar a compreensão de processos históricos, tal como defende Rüsen (2007b). Uma criança em estágio de aprendizado histórico correspondente à temática das “grandes navegações” responderia de maneira muito mais entusiástica ao conhecimento desse período da história ocidental.

Dessa forma, uma sequência de doze segundos de uma narrativa cinematográfica, não somente insere o público do filme no contexto histórico da época na qual a trama transcorre, como formula uma compreensão ampliada dos significados que a viagem de Colombo representava no século XV; e permite que se tenha uma ideia das múltiplas

²³ Quilha é a peça fundamental da estrutura de uma embarcação. Ela se prende na sua parte inferior e na qual se prendem todas as peças transversais, que compõem a estrutura do barco.

dimensões da repercussão deste feito na cultura ocidental. Uma observação parece fundamental a esse respeito: sem uma cultura histórica escolar que garantisse os diversos signos/discursos de caráter estritamente históricos com os quais a sequência dialoga, a fruição ficaria bastante comprometida.

Nessa sequência, observamos como as situação de *performance* que os *diálogos* cinematográficos criam ao interpelarem a cultura histórica do público pode atender a outras demandas, no caso, diegéticas. Os realizadores fazem que seu público mergulhe no contexto histórico imediatamente, logo nos primeiros minutos de filme. Ao dialogarem com a cultura histórica do público, constroem com ela (a partir dela) o universo cultural no qual a narrativa vai se desenrolar.

Noutros termos, a película explora a “reação responsiva” do público que vê sua cultura histórica ser interpelada para travar com ela diálogos que lhes interessam para construir a trama. Nesse caso, a narrativa ganha substância, pois quanto mais elaborada for a cultura histórica do público, mais complexidade as questões que ela aborda vão ganhar. Enfim, trata-se de uma estratégia que confere ao filme uma qualidade superior, especialmente se considerarmos que consiste em uma superprodução que poderia muito bem degenerar em uma obra mediana.

Exemplo III: *Terra em transe* (Rocha, 1967)

O filme de Glauber Rocha oferece-nos uma, entre outras, sequências na qual o dispositivo dialógico é explorado de forma a estabelecer uma situação performática, empregando, como elemento chave, um diálogo com a cultura política do público brasileiro em 1967. Observamos um diálogo deliberado com um aspecto político da cultura histórica de época: na conjuntura política do Brasil ditatorial, os papéis dos atores políticos estão sendo colocados em debate, tanto pelos agentes sociais quanto pelo filme.

A sequência é aquela em que, na manifestação que representa um comício populista na Eldorado de *Terra em Transe*, um homem é chamado

a falar: “Não tenha medo meu filho. Você é o povo. Fale!”. O personagem, olhando para a câmera que se aproxima até colocá-lo em *close*, diz que é “um homem pobre, do povo, presidente do sindicato que não sabe o que fazer e acha melhor esperar a ordem do presidente”. Nesse momento, o “intelectual” Paulo Martins, vivido pelo ator Jardel Filho, avança, tapa-lhe a boca e fala, com raiva, encarando a objetiva (*em close* para o público): “Estão vendo o que é povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo no poder?”.

A sequência apresenta uma interpretação da situação política brasileira no final dos anos 1960, na qual a noção de “povo”, bastante recorrente entre as esquerdas brasileiras, é encenada.²⁴ Ao considerarmos que Rocha era então um intelectual para quem este debate para as esquerdas tornava-se cada vez mais necessário, observamos que a construção narrativa busca trazer o público (classe média, urbana e escolarizada que compunha a maioria dos quadros das esquerdas armadas e do público do *Cinema Novo*) para o centro do debate sobre o tema: afinal, é legítimo sufocar a opinião do povo para assumir uma posição política de porta-voz?

No caso dessa sequência, há uma disparidade analítica entre o público ao qual ela se destinava na época da realização da obra e com a cultura histórica com a qual gostaria de dialogar e o público contemporâneo. Se, para os estudiosos de época, a estratégia dialógica empregada no filme é bastante evidente, cuja reação responsiva esperada seria de engajamento do público nos debates e/ou de (possível) mudança nas posições políticas assumidas — que ocorreram, efetivamente, depois —, essa mesma proposição pode parecer exagerada ou mesmo não ser compreensível para outros públicos.

Nesse sentido, a “reação responsiva” esperada pelo diretor não se consolidaria, então e/ou atualmente, senão para um público cuja cultura histórica fosse bastante elaborada, reconhecendo, inclusive, como o debate se desenrolava no contexto da ditadura militar, especialmente no âmbito

²⁴ Ver sobre esta avaliação política da maior parte da esquerda brasileira em Ridenti (2000), Gorender (1987), Reis Filho (1990).

da esquerda brasileira que poderia optar pela luta armada. Assim, para alcançar a condição performática pretendida pelo filme, era e é ainda necessário que o público detenha uma cultura histórica/política nascida ou das experiências de época, ou de um conhecimento propriamente histórico sobre o período. Enfim, o traço político da cultura histórica ao qual a sequência interpela não poderia ser ignorado pelo público na época ou em sessões posteriores, sob o risco de que a reação responsiva que cria uma situação de performance pretendida pelo diretor se perdesse.

Considerações finais

Neste trabalho, colocamos em debate uma proposição analítica em que a linguagem cinematográfica é investigada sob uma abordagem construída por um quadro teórico com base nas teses de Vygotsky, Bakhtin e Williams: a possibilidade de se criar uma interação entre obra e público na qual elementos da cultura histórica são colocados em cena, estabelecendo-se uma situação de performance. Vimos que, a partir da narrativa e de um conhecimento histórico, pode-se reconhecer as proposições com as quais os realizadores trabalhavam na época de produção do filme, no sentido de conferir significados propriamente históricos (estéticos e retóricos) à obra.

Nos exemplos que analisamos, ficou evidente que as diversas situações performáticas que a linguagem cinematográfica é capaz de criar atende às demandas almejadas pelos realizadores não só no âmbito político, mas também no campo diegético e estético. Os aspectos didáticos que um filme de tema histórico pode abrir ficaram restritos a uma análise rápida. Na verdade, isso se deveu à escolha de foco para o texto. Nesse sentido, esperamos que o artigo inspire debates e, quem sabe, outras pesquisas nesse campo.

O trabalho demonstrou que, para se alcançar condições performáticas relativas aos temas e/ou processos históricos, é preciso não somente reconhecer a cultura histórica do público a quem a obra destina-se, mas estar atento às nuances e/ou detalhes históricos para os quais a narrativa

interpela e estará em interação dialógica. Afinal, a “reação responsiva” do público pode não corresponder à esperada pelos realizadores. Isso confere, inclusive, uma importância superlativa à perspicácia artística dos realizadores que, efetivamente, são capazes de incitar a reação responsiva esperada.

Ao articularmos argumentos teóricos com os exemplos, vão se confirmando as inúmeras possibilidades de leitura que as obras cinematográficas apresentam para que se reflita sobre diversos elementos da realidade empírica. Nosso exercício limitou-se a uma análise sumária da cultura histórica com a qual as obras pretendiam dialogar, mas há toda uma gama de elementos sociológicos, filosóficos, políticos, artísticos que ainda ficaram fora das análises.

A análise histórica não pôde ser aprofundada, embora a expectativa fosse abrir possibilidades de investigação e colocá-las em debate. Não obstante, parece mesmo não haver dúvida quanto ao fato de que cada um dos exemplos poderia se desdobrar em investigações muito mais elaboradas, buscando diálogos não intencionais, cujos resultados finais não se articulassem ao restante do discurso cinematográfico. Outros diálogos poderiam ser analisados, como aqueles que reforçam e/ou negam concepções de época, além daqueles que expressam aspectos da historicidade das diversas culturas.

Finalmente, o caráter interdisciplinar das *performances culturais* revela-se no debate, demonstrando a dificuldade que suas investigações representam e a riqueza que podem trazer aos campos que se dediquem a estudá-las.

Referências

ABDALA JR., Roberto; LAGE, Micheline Madureira. História & cinema: performances e diálogos audiovisuais. *KARPA* – revista de teatralidades e cultura visual, n. 6, 2013.

ABDALA JR., Roberto. Brasil anos 1990: teleficção e ditadura – entre memórias e história. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 94-111, 2012.

ABDALA JR., Roberto. Cinema e História: elementos para um diálogo. *O olho da história*, Salvador, v. 10, p. 1-22, 2008.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. Campinas: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. “O discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. O contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUNB, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 261-306.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles L. “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life.” *Annual Review of Anthropology*, 1990, v. 19, p. 59-88. <http://www.jstor.org/stable/2155959>. Web, 20 de março de 2013.

BAUMAN, Richard. A Poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. *Antropologia em primeira mão*, Florianópolis UFSC, v. 103, 2008. (Tradução de palestra).

CAMARGO, Robson. *Performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise*. Narrativas ficcionais e escritas da história. São Paulo: Hucitec, 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2006 [1989].

CARRETERO, Mario; ROSA, Alberto; GONZÁLEZ, María Fernanda. *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 5ª edição. Campinas: Papyrus, 2001 (1993).
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1994. v. 1 e 2.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara / Koogan S. A, 1989.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- LANGDON, Esther Jean. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *ILHA – Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1 e 2, p. 163-183, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003. [1989; 1ª ed. em espanhol].
- MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. Madri: Siglo XXI de Espanha Editores, S/A, 1989. v. 1 e 2.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990 [1989].
- Ridenti, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SADDI, Rafael. O parafuso da didática da história: o objeto de pesquisa e o campo de investigação de uma didática da história ampliada. *Acta Scientiarum*, Education Maringá, v. 34, n. 2, jul./dez. 2012.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WERTSCH, James V. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

WERTSCH, James V. *La mente en acción*. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S/A, 1999.

WERTSCH, James V. A voz da racionalidade em uma abordagem sociocultural da mente. In: MOLL, Luís C. *Vygotsky e a educação*. Implicações pedagógicas da psicologia sócio-histórica. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p. 107-121.

WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.

WERTSCH, James V. *Vygotsky y la información social de la mente: Cognición y desarrollo humano*. Barcelona/Buenos Aires/México: Piados, 1988.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. São Paulo: Cosac e Naify, 2010.

WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

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

Filmes

SCOTT, Ridley. *1492 - A conquista do paraíso*. França, Espanha, Estados Unidos, 1992.

CHAPLIN, Charles. *O Grande Ditador*. Estados Unidos, 1940.

ROCHA, Glauber. *Terra em transe*. Brasil, 1967.

**Um papel histórico para a teleficção:
a minissérie *Anos Rebeldes*
a cultura histórica brasileira dos anos 1980 ¹**

Introdução

As reflexões que apresentamos surgiram ao longo da pesquisa de doutorado: um estudo sobre as chamadas memórias sociais,² relativas à ditadura militar brasileira nos anos 1980. A investigação nasceu a partir de dois “acontecimentos” ocorridos em 1992: a exibição de uma minissérie pela Rede Globo de Televisão chamada *Anos rebeldes*, cujo contexto histórico da trama coincide com o período de vigência da ditadura e o processo de *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello, marcado por grandes manifestações públicas, nas quais a presença de estudantes era maciça. O mais intrigante foi que os dois acontecimentos apresentaram uma incontestável e rara relação. Os estudantes que assumiram um protagonismo político do qual haviam se afastado desde o início dos anos 1970 referiam-se deliberadamente à minissérie, não somente nas palavras de ordem, mas numa diversidade de signos que animavam as ações públicas das quais participavam.

¹ Artigo publicado na *Revista História da Historiografia* (UFOP, v. 20, p. 69-86, 2016).

² A partir de uma análise dos estudos de Candau (2012), Ricoeur (2004), Jelin (2002), Yerushalmi (1989) Halbwachs (1990) Fentress e Wickham (1994), consideramos que seria mais adequado nos estudos sobre memória lidar com a noção de cultura histórica proposta por Rüsen (2001, 2007a, 2007b, 2009, 2014). Neste trabalho, empregaremos o termo memória social, como contraponto de memória individual (FENTRESS; WICKHAM, 1994), e memória coletiva, como memória de grupos (HALBWACHS, 1990), que, por ora, será suficiente para dar andamento às nossas reflexões.

Ao investigar aqueles acontecimentos, nós nos deparamos com as lutas pelas memórias da ditadura, além de outra categoria de memória que, a rigor, não era contemplada entre aquelas postuladas como “nacionais”, nem por militantes de esquerda nem por militares. A imersão nos anos 1980 nos levou a analisar alguns *sinais*³ da cultura histórica⁴ de época e a explorar a possibilidade de a teleficção, no afã de dialogar — no sentido bakhtiniano — com o repertório de “todas” as memórias do grande público,⁵ ter acolhido também uma categoria de memória que não costuma figurar entre as memórias consideradas nacionais pelos agentes sociais que, tradicionalmente, disputavam poder na esfera pública: as “memórias coletivamente compartilhadas”.

No final da pesquisa, a hipótese que orientava todo o trabalho sofreu uma mudança significativa, pois passamos a considerar que *Anos rebeldes*, ao trazer as mobilizações dos anos 1960 para a televisão do início dos anos 1990, “dialogava” não somente com as memórias daqueles anos “revolucionários” — e não rebeldes, como propõe o título da obra —, mas também com memórias de experiências mais recentes dos brasileiros comuns: dos então emergentes movimentos sociais da década que se encerrava. A hipótese que doravante passamos a alimentar, embora fosse difícil de investigar, seria facilmente defensável com argumentos e reflexões de Raymond Williams, Mikhail Bakhtin, no que se refere à arte e à cultura, e aos postulados de Jörn Rüsen, sobre a epistemologia da ciência História.

³ Segundo Carlo Ginzburg, há um paradigma analítico — antropológico e preso à interpretação das imagens — que recorre a alguns elementos (sinais) que não seriam reconhecidos numa análise ligeira, mas somente por um estudo atento aos detalhes. Trata-se de um método análogo aos procedimentos da medicina (“semiótica médica”). Os sintomas apresentados pelos homens (medicina) e/ou por expressões de uma cultura (história) são, pois, considerados sinais pelos quais se elucida a causa, seja doença ou aspectos antropológicos de uma sociedade (GINZBURG, 1989).

⁴ A noção de “cultura histórica” é empregada segundo a argumentação de Rüsen e contempla as chamadas memórias coletivas e/ou sociais, mas também a historiografia, a cultura histórica escolar e política, além de toda a diversidade da produção cultural de uma sociedade que, de alguma maneira, tem por foco o passado, a história. (RÜSEN, 2001, 2007a, 2007b, 2009, 2014). Merece atenção o argumento de Jelin, segundo o qual a memória também “se manifesta nas ações e expressões, [de forma que] antes de re-presentar o passado, incorporam-no performativamente.” (JELIN, 2002, p. 37, tradução própria).

⁵ A noção de “grande público”, que exploramos neste trabalho, é inspirada nos argumentos da obra *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. (WOLTON, 1996).

Sob o ponto de vista empírico, era possível comprovar a hipótese, em larga medida, por meio das experiências ocorridas com o cinema ao longo do século XX.⁶ Afinal, a sétima arte, então com quase um século de existência, nunca mediu esforços para cumprir o papel que na época foi atribuído à minissérie: mais do que participar, interferir em processos históricos concretos.⁷ Testemunhos de época atestam a relação intrínseca e evidente entre os dois eventos e indicam que houve em 1992 um raro momento na sociedade brasileira em que memórias, história e teleficção estabeleceram relações de tal ordem que poderiam se configurar em objeto de estudo para o campo da História.⁸

Noutros termos, a história recente do Brasil apresentava uma oportunidade ímpar para que se realizasse um estudo no qual evidências empíricas não deixassem dúvidas quanto ao impacto de uma obra de tele-dramaturgia sobre a sociedade, cuja repercussão mais *evidente* se deu entre os estudantes. No entanto, um estudo dessa natureza exigia uma abordagem que levasse em conta, sobretudo, as circunstâncias históricas que fizeram a recepção da obra, inusitadamente, favorável à ação social. Somente assim, a imbricação daqueles dois acontecimentos (cultural e político) poderia ser estudada.

A análise demandava uma abordagem que permitisse pensar obras audiovisuais, memórias — individuais e sociais — e História de maneira articulada. O estudo que apresentamos a seguir visa, pois, a estudar uma

⁶ Uma delas, especialmente rica, por se referir à época da própria ditadura quando o filme *Terra em transe* (1967) de Glauber Rocha foi exibido na cidade do Rio de Janeiro e assistido pelo músico Caetano Veloso.

⁷ A ideia de um cinema que pretende desempenhar uma ação militante pode ser atribuído, desde o cinema norte-americano do início do século XX, aos cineastas soviéticos dos anos 1920 (Eisenstein, Vertov etc.), passando pelo cinema europeu do pós-guerra, ao Cinema Novo brasileiro dos anos 1960. Sobre a possibilidade de o fenômeno ter um significado mais amplo do que vem sendo considerado na “cultura histórica” nacional, podemos nos remeter a, pelo menos, dois trabalhos: Anderson (2005) que defende o papel da imprensa no século XIX na formação das “Comunidades imaginadas” e Kornis (2000) que analisa uma função análoga pretendida pela Rede Globo, desde os anos 1980, projeto que seria realizado por meio das minisséries.

⁸ A revista de maior circulação nacional — a *Veja* — destacava que, nos cinquenta mil panfletos e vinte mil cartazes distribuídos pela União Brasileira de Estudantes Secundaristas que visavam incitar a participação dos jovens na manifestação de São Paulo, “se lia ‘Anos rebeldes, próximo capítulo: Fora Collor, Impeachment Já!’” (ALEGRIA [...], 1992). Um pouco mais tarde, a revista *IstoÉ*, então a maior concorrente de *Veja*, afirmava, categoricamente: “A panfletagem eletrônica, patrocinada involuntariamente pela Rede Globo de Televisão com a minissérie Anos rebeldes ajudou a engrossar as manifestações” (A FORÇA [...], 1992).

obra de teleficção que, por uma série de circunstâncias históricas, configurou-se como um dos elementos centrais daquele momento: a minissérie *Anos rebeldes*. Não se trata, sem dúvida, de uma estrita análise de obra teleficcional, mas sim de uma investigação que busca compreender o papel que uma obra de teleficção desempenhou na sociedade brasileira no ano de 1992. Um campo de pesquisa recuperado, contemporaneamente, para a História por Rüsen: a Didática da História (RÜSEN, 2014, 2015).

O objetivo deste trabalho é, pois, apresentar parte dos resultados da pesquisa, sobretudo algumas conclusões de maneira a demonstrar como a teleficção pode ser tomada como fonte histórica, considerando-a *obra de arte ordinária* característica do Brasil contemporâneo e empregando, como evidências históricas, aqueles dois acontecimentos. Nesse sentido, bastava encontrar em *Anos rebeldes* “diálogos” propostos e/ou travados com outras obras-história e/ou obras-memórias que compunham o repertório da cultura histórica brasileira sobre os anos 1960 naquele momento. No entanto, no decorrer de nossa investigação, deparamo-nos com outra categoria de memórias que denominamos coletivamente compartilhadas, cuja definição será esclarecida a seguir.

História e teleficção: em busca de um quadro analítico

Um quadro teórico vinha mostrando sua eficácia em análises, cujo espectro se estendia da Psicologia Sociocultural à Antropologia, da Comunicação à Sociologia da Cultura, especialmente com relação aos meios de comunicação. Algumas dessas ideias foram disseminadas no Ocidente a partir dos anos 1970, quando as teses de Vygotsky, Bakhtin e seu círculo, finalmente, passaram a ser conhecidas fora da União Soviética. Articuladas às proposições de Raymond Williams, elas formavam um quadro teórico que permitia estudar o papel estruturante desempenhado pela linguagem/arte/mídia na era da reprodutividade técnica, embora contrariassem algumas correntes analíticas recentes, pois exigiam um estudo da obra contextualizada cultural e historicamente.

Nesse quadro analítico, não era possível considerar obras audiovisuais como fundadoras de memórias,⁹ mas sim considerá-la como “arte” – ordinária (WILLIAMS, 2003) – que oferece articulação às experiências sociais de maneira inusitada, logrando acolhida positiva entre amplos segmentos da população brasileira, devido à trajetória histórica que a teleficação havia cumprido na cultura brasileira, colocando temas importantes do presente como aspecto explorado pela trama (HAMBURGER, 2005). Uma obra como *Anos rebeldes* poderia ser concebida como narrativa, cujo caráter antropológico recuperado no presente – como propõe Rösen – *apreendeu, organizou, descreveu e comunicou* (WILLIAMS, 2003) experiências sociais, fazendo com que lembranças individuais fossem articuladas em discursos partilhados coletivamente.

Segundo esse enquadramento teórico, a obra não teria a possibilidade de mobilizar multidões *per se*. O papel cumprido pela minissérie *Anos rebeldes* consiste em formular *diálogos* com a “cultura histórica” (RÜSEN, 2009) de época sobre a ditadura, nas interações (WILLIAMS, 1979) que estabelece com o público ao ser exibida. A partir dos *diálogos* engendrados com as obras-memórias, a obras de História e outras formas de expressão cultural voltada para representar o passado, formando a “cultura histórica” é que ela ganha significados, ainda que muitas vezes reconfigurados por meio da narrativa. Nesse sentido, a obra somente pode encontrar a repercussão ocorrida em 1992 porque havia uma situação histórica na qual o repertório, que compunha a cultura histórica do público, assegurava a ela uma *resposta* daquela natureza. Noutro contexto, isso não aconteceria, pelo menos, não da maneira como ocorreu naquele ano.

Alguns dos elementos que contribuíram para a construção daquele “acontecimento-problema” precisavam ser tomados, necessariamente, sob o viés pelo qual as obras dos autores que nos servem como referências autorizam: conceber a criação coletiva da minissérie, cuja linguagem era acessível ao grande público; considerar sua exibição em interação com um

⁹ Sobre o tema há uma extensa bibliografia da qual citaremos aquelas que consideramos mais difíceis de serem contestadas, como Pollak (1989) e Carretero, Rosa e González (2006).

contexto histórico no qual seus significados sociais e políticos consolidam-se, repercutem e podem até ser ampliados e, por fim, contar com a existência de um *repertório cultural partilhado* – discursivo – e experiencial (uma *cultura histórica*¹⁰), com o qual a obra pudesse estabelecer “diálogos”.

Nosso argumento é que esse conjunto de fatores articulados da maneira como ocorreu em 1992 permitiu que os “diálogos” travados entre a minissérie e as demais *obras* que compunham a cultura histórica fundamentassem os significados nas experiências coletivas compartilhadas por amplos segmentos da população brasileira naquele momento. *Anos rebeldes* ofereceu, pois, uma narrativa cuja descrição correspondia (ainda que parcialmente) às experiências, então recentes, que a sociedade brasileira partilhava de tal forma que se forjou uma “*resposta*” social, não somente àquela *obra*, mas também a toda a história que ganhava expressão e significado por meio dela.

Dito de outra maneira, todos esses elementos, reunidos pelas circunstâncias históricas, levaram alguns segmentos da população a orientar sua ação (RÜSEN, 2001, 2014) conforme aquela narrativa. Uma obra que, embora não pudesse ser caracterizada como *científica*, era concebida, genericamente, como uma narrativa histórica – uma interpretação verossímil do passado (RÜSEN, 2001, 2007a, 2007b) – à disposição do grande público; e, nesses termos, experiências ordinárias de amplos segmentos da população foram apreendidas, organizadas, descritas e comunicadas/compartilhadas por meio da minissérie.

Uma estratégia de abordagem: “enunciado” e os discursos em “diálogos”

As considerações de Williams definem algumas diretrizes orientadoras para uma investigação que envolva uma obra de ficção televisiva.

¹⁰ Diversos autores têm feito uso da ideia, entre eles, Rüsen (2007 e 2014), Abreu, Soihet e Gontijo (2007).

Metodologicamente, entretanto, seus argumentos e reflexões não enfocam as estratégias (especialmente de linguagem) que obras dessa natureza empregam. Uma lacuna que buscamos preencher com as teses de Mikhail Bakhtin.¹¹

O filósofo da linguagem, contrapondo-se à tradição linguística de considerar o texto divorciado do contexto, enfocou em suas reflexões e investigações a ação completa de “enunciação” da qual o discurso participa – considerando os contextos sociocultural, discursivo, verbal e não-verbal.¹² Em suas análises, demonstra que todos os discursos se caracterizam por serem *dialógicos*. O conceito de “dialogismo” constitui um elemento central nas suas proposições, porque é ele que desloca o foco da análise dos discursos para o *enunciado* – a “unidade da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 1992, p. 270), além de manter em tensão dinâmica os processos interativos ocorridos nas práticas socioculturais, cujos resultados configuram significados.

Bakhtin defende que os discursos, ao serem enunciados, realizam “diálogos” em dois contextos culturais diferentes. O que nos interessa é o que ele considera mais complexo e amplo, o da “comunicação cultural” – dos discursos científicos, artísticos, políticos etc. (BAKHTIN, 1992). Ao circular pela cultura, o discurso depara-se com outros e “não pode deixar de participar com eles de uma interação viva e tensa”. Nesse sentido, qualquer discurso “nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica no discurso de outrem” (BAKHTIN, 1998, p. 88-89).

Tomando essas reflexões como referência, Bakhtin reconhece outra característica precípua dos discursos: a “reação responsiva”. Segundo ele,

A obra, assim como a réplica do diálogo, visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa, e para tanto adota todas as espécies de

¹¹ A respeito de articulações entre premissas e proposições de Vygotsky, Bakhtin e Williams, consultar este último (WILLIAMS, 1979, p. 27-59).

¹² Segundo Bakhtin, o *tema* que consiste em significado sociocultural e historicamente situado, não do discurso, mas “da *enunciação* é determinado não só pelas formas linguísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação” (BAKHTIN, 1997, p. 128, grifo nosso).

formas: busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores, etc. *A obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural.* A obra é um elo na cadeia da comunicação verbal; do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela se relaciona com as outras obras-enunciados: com aquelas a que ela responde e com aquelas que lhe respondem, [...] (BAKHTIN, 1992, p. 197, grifo nosso).

A “reação responsiva” constitui-se, pois, em noção operatória para análise de uma forma de expressão cultural como a minissérie, pois anima toda obra, interpela seu(s) interlocutor(es) e, como uma réplica do diálogo, busca seu engajamento, pretendendo engendrar uma compreensão responsiva por parte dele(s). Afinal, os discursos são forjados e enunciados visando a exercer uma influência sobre seu(s) interlocutor(es), convencê-lo(s), suscitar nele(s) apreciações críticas.

No quadro teórico elaborado (e depois empregado¹³) por Bakhtin, as “respostas” cognitivas relativas à “compreensão responsiva ativa” são tomadas como outros discursos, cuja principal característica é ainda o diálogo¹⁴. Afinal, a obra sempre deve ser considerada como um elo na cadeia da comunicação verbal e/ou não verbal e, do mesmo modo que a réplica do diálogo, ela consiste em uma resposta contextualizada da(s) interpelação(ções) que lhe foi(ram) formulada(s).

Nessa medida, todo o processo de comunicação, no interior do qual ocorrem as enunciações e as reações responsivas, pode ser tomado como um contexto dialógico no qual os diálogos são, permanentemente, instituídos entre aqueles que compartilham o contexto da comunicação cultural. A noção de “diálogo” estende-se, pois, do sentido primário do discurso entre duas pessoas, a outros domínios, até mesmo metafóricos, afirma Stam. O dialogismo, segundo o autor, pode referir-se inclusive “às maneiras

¹³ Referimo-nos a sua obra: *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1996).

¹⁴ Merece destaque o fato de trabalhos contemporâneos apresentarem resultados semelhantes, como pode ser confirmado nas obras de Wertsch (2002) e Carretero, Rosa e González (2006).

como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta” (STAM, 1992, p. 34).

Na observação acima, que corrobora o argumento de Bakhtin, assenta-se a possibilidade de pensarmos a noção de “reação responsiva” como operatória na análise de uma obra audiovisual. Afinal, como esclarece Bakhtin, a “obra predetermina as posições responsivas do outro nas complexas condições da comunicação verbal de uma dada esfera cultural”. No entanto, a clara dimensão do significado que os conceitos de “dialogismo” e de “reação responsiva” representam, como elementos operatórios na análise de uma minissérie, somente podem ser apreendidas com um exercício de aplicação empírica que não é possível ser realizado no espaço deste trabalho.

Lembranças, memórias e narrativa audiovisual em interação

A minissérie *Anos Rebeldes*, seguindo esse enquadramento teórico, procura dialogar com a cultura histórica sobre o período da ditadura civil-militar que se foi engendrando ao longo dos anos. Uma incursão nessa seara seria proveitosa, senão para esclarecer, pelo menos para comprovar sua eficácia, também para demonstrar o espectro de possibilidades que se abre a partir do quadro teórico-metodológico que construímos. O campo desses diálogos é muito difícil de dimensionar, pois é composto pelas mesmas formas de expressão cultural que compõem a “cultura histórica” sobre o tema na época da enunciação/exibição da obra.

O exíguo espaço para explorar esse universo amplo nos obriga a indicar, somente, um dos inúmeros aspectos nos quais é possível comprovar as proposições dialógicas com as quais a produção orientou seu trabalho, no momento da elaboração da narrativa: a verossimilhança. Importa atentar para o fato deste aspecto, além de interpelar a “cultura histórica” sobre a ditadura, também confere credibilidade à narrativa por parte do público, pois tem um caráter diegético na trama e não se esgota nestas observações. A verossimilhança será analisada segundo dois elementos: cenários e os

“painéis documentais” — uma novidade constituída por imagens e imagens-movimentos de época inserida na narrativa tradicional, criada pelo cineasta Silvio Tendler responsável por realizá-los.

Na minissérie, “há uma espetacular reconstituição de época — não apenas de cenários, [...] mas também nos fatos culturais que marcaram o país.” (GIANNINI, 1992, p. 86). O esmero com a produção que marcava as obras da TV Globo, desde os anos 1970, chegou a tal nível que a revista *IstoÉ* considerou que “Até os integrantes da chamada geração 68 vão achar um exagero” (GLOBO [...], 1992, p. 62). A narrativa recorre, pois, a uma estratégia clássica das produções audiovisuais: as reconstituições de cenários e figurinos de época.

Numa narrativa audiovisual, temos o apelo à verossimilhança de cenários e figurinos, mas também à interpelação do repertório das experiências individuais de brasileiros que compunham o público da minissérie. Tanto aqueles para os quais era fácil lembrar e contextualizar o que vinha sendo representado, quanto para os mais jovens que poderiam deter aquelas memórias noutros registros, ou nem mesmo lembrar — em ambos os casos, a minissérie teria um significado mais expressivo.¹⁵

O primeiro dos painéis documentais, iniciado com um recorte de jornal no qual vemos diversos generais, entre eles, Castelo Branco, lê-se a seguinte manchete: “Generais acusam governo de promover baderna”. A seguir, vemos uma foto de “Che” Guevara, em “close”; tomadas do comício da Central do Brasil, ocorrido pouco antes do golpe, onde vemos Jango discursando. Logo a seguir, há um recorte de jornal sobre as Reformas de Base e Jango conclamando apoio da população. Aparece um recorte de jornal sobre a “Marcha da família, com Deus, contra o comunismo”. Depois, outro no qual se lê: “Marinheiros amotinados. Grave crise nas Forças Armadas”. O painel é finalizado com a notícia de que as tropas marcham contra Jango.

¹⁵ Sobre o impacto do cinema sobre sobreviventes dos campos de concentração, ver Pollak (1989).

Observa-se não somente uma contextualização histórica bastante sofisticada, com imagens ordenadas em uma narrativa audiovisual, como uma interpelação das memórias históricas do público, relativas aos acontecimentos que antecederam o golpe militar de 1964. Afinal, o que confere significado racional às imagens é o repertório cultural de uma sociedade em uma determinada época (AUMONT, 2001). Noutros termos, para aqueles que não detivessem algum conhecimento sobre as imagens e ao que se referiam a seu significado, ficaria muito empobrecido.

A música que serve de fundo musical às cenas que são mostradas é a versão de *Pra não dizer que não falei de flores*, apresentada no festival da canção (1968) em um dos últimos painéis¹⁶ do segundo disco. Nas imagens que são apresentadas por ele, as cenas de rua são violentas, aparecem cenas da insurreição dos estudantes no México, o incidente do PAR-SAR, no qual o capitão Sérgio Carvalho da Força Aérea Brasileira denuncia o plano para assassinar líderes da oposição. Seguem-se cenas do congresso da UNE em Ibiúna, mostrando a prisão de estudantes, e finda com a apresentação do AI-5. Num painel seguinte, o recorte de jornal estampa: “Governo nega a prática de tortura”.¹⁷

A operação didática — como propõem, diferentemente, Rüsen e Bakhtin¹⁸ — das sequências é possível reconhecer até mesmo nas transcrições escritas. No entanto, os significados são construídos nos diálogos propostos pela narrativa. São as imagens isoladas, as sequências narrativas e a narrativa completa que interpelam o público. Interpelam, na verdade, suas lembranças individuais, suas memórias individuais e coletivas, a cultura histórica que compõe o repertório compartilhado sobre a experiência da ditadura.

Assim, para que a narrativa com sua versão ficcional do passado fossem apreendidas pelo público, conforme pretendiam os autores, era

¹⁶ ANOS Rebeldes, 2003; disco 2; 2: 09: 03 – 2: 09: 03.

¹⁷ ANOS Rebeldes, 2003; disco 3; 00: 32: 29.

¹⁸ Rüsen considera que uma das dimensões narrativas de caráter histórico consiste em apresentar as relações entre passado e presente, enquanto Bakhtin está mais preocupado em como cada discurso opera as características estéticas e retóricas que lhes são próprias, como vimos.

necessário que as imagens e os acontecimentos fizessem parte de seu repertório cultural, de sua cultura histórica. Merece atenção o fato de que não existe possibilidade da obra ser apreendida igualmente por todos aquelas que compõem o “grande público”. Há também, nesse caso, uma tensão histórica — como Rüsen sugere que ocorra para a narrativa da historiografia — que se estabelece, exatamente, porque existe uma proposta de diálogo com o que o passado legou aos brasileiros durante o período ditatorial.

A resumida série de “painéis documentais” que apresentamos indica que, embora *Anos rebeldes* tenha omitido aspectos importantes do golpe e da ditadura, a narrativa não se negou a contemplar os mais importantes discursos sobre esse passado que compunha a cultura histórica sobre o tema na época da produção da obra. No entanto, se *Anos rebeldes* pudesse obedecer a uma categorização básica quanto às escolhas que orientaram a obra, para além da literatura que lhes deu inspiração, não é possível negar que sua opção foi pelos “revolucionários”, a despeito do uso do termo não ser admitido nem mesmo no título.

O passado no presente: memórias, cultura e televisão

Ao visitarmos a história brasileira, não é difícil perceber como as elites, sistematicamente, tentaram silenciar as formas de ação política e/ou social autogestadas da sociedade, particularmente no que se refere às iniciativas de segmentos populares (WEFFORT, 1978). Se não foi possível sufocar *todas* as suas manifestações, sobretudo no que tange à política, isso se deve ao caráter intrínseco das sociedades, sempre capazes de oferecer alguma forma de resistência, explícita e/ou velada.

No contexto brasileiro dos anos 1960 em diante, em função da opressão política perpetrada pelo Estado ditatorial, as lutas pela representação do passado nacional, bem como as múltiplas formas de atribuição de significado às experiências e memórias sociais, ganham importância superlativa, expressando as mazelas desse embate. Nos anos que se seguiram à ditadura, tais disputas se acirram, se aprofundam e se disseminam

por toda a sociedade, pois as experiências que os militares pretendiam negar eram exatamente as mesmas que seus opositores, em diversos níveis – não somente os militantes de esquerda procuravam dar voz e, eventualmente, enfatizar (REIS FILHO, 2004).

No espaço deste texto não cabe, entretanto, aprofundar todos os aspectos empíricos relacionados aos embates pela memória/História nacional, exercício que desenvolvemos noutro trabalho (ABDALA JR., 2017). No entanto, vamos apresentar, a seguir, uma análise que lida com alguns desses aspectos no campo de nossas reflexões.

A invenção da nação: um Brasil sem exclusão

Inicialmente, seria importante recordar que o processo de invenção da “nação” brasileira, no bojo dos demais movimentos que visavam a esse mesmo propósito, foi engendrado pelas elites, senão socioeconômicas, muitas vezes culturais ou militares. Nessa empreitada das elites brasileiras, é fácil observar a prática de ignorar ou negligenciar as manifestações de segmentos populares, tanto em momentos que estes agiam na esfera pública, quanto naqueles voltados para reivindicações relativas à ação do Estado (MOTA, 1977).

Sabemos que a produção de memórias no Brasil – como tradicionalmente aconteceu nos países ocidentais – coube, sobretudo, a esses mesmos agentes sociais.¹⁹ Negligenciados, os segmentos populares brasileiros escarneciam dos grupos que se arrogavam da liderança social, pelo menos desde o final do século XIX, conforme o título *Os bestializados*, de Carvalho (1987), expressa muito bem. Nessa obra, nós nos deparamos com segmentos populares que, não somente tinham claro o que lhes impingia a elite política, como percebemos que a ideia de “bestializado” se aplicava, melhor e ironicamente, a essa mesma elite.

¹⁹ Sobre os autores que escreveram sobre o tema, merecem destaque Hobsbawm (2002), Anderson (2005) e Bakkrishnan (2000).

Mesmo correndo o risco de uma interpretação exagerada, só a possibilidade de a elite intelectual brasileira considerar ser escarnecida pelo populacho como encontramos na obra é, em si, um sinal de mudança característica dos anos 1980. Também não se pode menosprezar o fato de que, no período ditatorial, a situação que era “história” — ou, noutros termos, que fazia parte de nossas indigentes tradições políticas — agravou-se. Afinal, é notório que as práticas de opressão desferidas pelos órgãos oficiais da ditadura não criaram mecanismos alternativos para mediar as insatisfações e as reivindicações sociais que, a partir do golpe de 1964, só cresceram em função das políticas públicas instauradas pela ditadura que aprofundaram um quadro social historicamente grave.

Nos anos que se seguiram ao golpe, especialmente à sua radicalização no final dos anos 1960 com a decretação do AI-5 (1968), ocorreu que os segmentos populares, compostos por recém-chegados das zonas rurais, puderam agir na esfera pública de forma mais autônoma. Eles estavam livres das formas tradicionais de ação política, que sempre os excluía das hostes do poder e das decisões de Estado, porém alheios às interpretações canônicas sobre “sua condição” e a “sua realidade”, segundo os quais eram considerados “manipulados” em suas aspirações e reivindicações (WEFFORT, 1978). No entanto, estes segmentos da população puderam empregar registros menos maniqueístas para apreender o mundo que os cercava, ao negociarem, cotidianamente, as condições de sua sobrevivência com órgãos do poder instituído (SADER, 1988).

Ao cumprirem essa trajetória, os movimentos sociais brasileiros operaram uma *carnevalização* — para empregar um termo de caráter mais cultural²⁰ — dos procedimentos políticos voltados para alcançar conquistas sociais e econômicas. Mesmo que muitas vezes influenciados por ex-membros da esquerda, a verdade é que esses movimentos ganharam

²⁰ Apropriamo-nos do termo bakhtiniano, empregando-o aqui no sentido de apreender um deslocamento de significados e valores operado na sociedade brasileira. Referimo-nos às mudanças fundamentais ocorridas na esfera cultural, engendradas pelos movimentos sociais desde os anos 1970/1980, na América Latina, em geral, e no Brasil, em particular, cujo traço característico é a instauração de uma cultura categorizada por reivindicar o “direito a ter direitos”. Ver a respeito Dagnino (1994, 2000) e Maia (2006), especialmente, em Avritzer e Costa (2006).

legitimidade empregando, frequentemente, argumentos oficiais a seu favor, apropriando-se e subvertendo os significados dos discursos sobre “cidadania” que lhes eram impingidos pela ditadura (SADER, 1988).

Nos anos 1980, talvez em decorrência do ocaso das ditaduras na América Latina, esse caráter dos movimentos sociais culminou por revelar um potencial transformador insuspeitado. Ao contradizerem análises “clássicas” sobre seu papel social e político, os movimentos sociais latino-americanos converteram-se então em fenômenos reconhecidos e para os quais convergiram os olhares de cientistas sociais de todo o mundo.

Uma minissérie em diálogos: os movimentos sociais dos anos 1980 e a cultura política engendrada por eles

No caso brasileiro, não seria errado considerar que a televisão cumpriu um papel importante no processo de desenraizar e modernizar as tradicionais práticas políticas, mesmo que a dimensão e a extensão de sua participação ainda não tenham sido devidamente esclarecidas (SKIDMORE, 1988; SODRÉ, 1984). Isso ocorreu porque, embora apoiando o golpe e a ditadura — de forma velada ou não²¹ —, as empresas de comunicação continuavam a depender de audiência para se posicionarem no incipiente mercado de consumo brasileiro, inclusive o de bens simbólicos. Assim, essas empresas eram obrigadas a manter profissionais em seus quadros que, não obstante suas declaradas escolhas políticas (de esquerda), fossem capazes de assegurar a fidelidade do público aos programas que veiculavam (GOMES, 1998).

A manutenção de quadros da esquerda entre seus funcionários, alguns deles de reconhecido destaque,²² foi um fenômeno que ocorreu em todos os setores da incipiente indústria televisiva que se consolidava no

²¹ Entre os autores que se enfatizaram esse aspecto, mesmo que de forma distinta, podemos destacar Skidmore (1988), também Sodré (1984), Clark e Priolli (1991), além de Kushnir (2004).

²² Referimo-nos a gente como os autores de obras como Dias Gomes, Jorge Amado (que não trabalhou na empresa, mas forneceu inspiração para inúmeras obras) mais uma infinidade de atores e atrizes, bem como técnicos e diretores etc.

país, mas sobretudo nas áreas ligadas à telenovela — a maior responsável pelo lucro e pela fidelidade da audiência (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1991; MATTELART, 1991; CLARK; PRIOLLI, 1991). Um aspecto contraditório, mas que nem mesmo a ditadura pode evitar e que, nos anos 1980, até pesquisadores de esquerda eram obrigados a reconhecer (SODRÉ, 2001; M. MATTELART E A. MATTELART, 1998; SKIDMORE, 1988).

Merece atenção neste contexto histórico o fato de que, embora a televisão tivesse sido implantada no país na década de 1950, o setor somente conhece um expressivo dinamismo a partir da segunda metade da década de 1960 em diante. A explicação para que isso ocorresse então é apresentada, de forma sucinta e esclarecedora, por Ortiz:

Ambos os setores [empresários e os militares à frente do governo ditatorial] vêem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado. (ORTIZ, 1988, p. 118).

Além dos esclarecimentos fornecidos por Ortiz, é ainda importante observar que também ocorreu um avanço vertiginoso no que concerne à penetração alcançada pela televisão na sociedade brasileira, além da retomada do crescimento econômico na segunda metade da década. No período que se estende de meados da década de 1960 a meados da de 1970 também se deu a consolidação da televisão como principal veículo de comunicação do país. Um processo que decorreu, sobretudo, da ampliação do crédito ao consumidor que assegurava acesso a televisores a uma parcela maior da população, bem como de avanços técnicos e tecnológicos da indústria e de outras ações governamentais que almejavam apoiá-las. Um verdadeiro fenômeno midiático, cujo mais importante, inovador e lucrativo gênero foi a telenovela.

Vale lembrar que as características das transformações mencionadas anteriormente devem ser consideradas no bojo de outras mais amplas ocorridas no Brasil no período, como o incremento da industrialização e da urbanização. Atente-se para o fato de que, em meados da década seguinte, o panorama político ganhava nova configuração, com a vitória da

oposição nas eleições majoritárias de 1974. Segundo analistas de época e os próprios militares²³, tratava-se de um fenômeno que contou com contribuição decisiva da propaganda veiculada pela televisão no horário eleitoral (SODRÉ, 2001; MATTELART & MATTELAR, 1998; SKIDMORE, 1988).

Ao retomarmos o fio de nossa argumentação, percebemos que no novo contexto histórico e cultural que então se configurou no Brasil, as memórias que se têm como acervo para travar um efetivo “diálogo” com a minissérie não se restringiriam mais, somente, às de militantes e militares. As memórias eram, sobretudo, aquelas que vinham se consolidando a partir de novas práticas políticas, nascidas dos movimentos sociais que ganhavam autonomia, relevância e expressão na sociedade. Surgia então uma “cultura histórica” que resultava tanto de “diálogos” entre os discursos forjados pelas elites brasileiras para representar a “História Nacional”, como de “memórias coletivamente compartilhadas” pelos brasileiros comuns. Estas engendradas nas suas lutas cotidianas ao longo do tempo, especialmente nas décadas precedentes, nas quais os movimentos sociais haviam se consolidado como uma força política nova e sem precedentes.

O fundamental, nesse caso, é observar que, segundo a interpretação que construímos, estas últimas “memórias” foram apreendidas, organizadas, descritas e comunicadas por meio de uma minissérie de televisão. Noutros termos, as lembranças engendradas nas lutas políticas cotidianas de membros da sociedade civil ainda não haviam sido “articuladas” em discursos mais abrangentes, convertendo-se em memórias coletivas, embora fossem partilhadas como experiência por amplos segmentos da população que, progressivamente, ganhavam a urbe, conquistavam espaço na esfera pública e reivindicavam espaço político.

Assim, uma obra que pode ser considerada como um dos gêneros mais populares da televisão brasileira, a teleficção, articulou elementos históricos em uma narrativa que, por suas características, contemplava os

²³ Sobre a opinião dos militares, a chamada “Lei Falcão” que limitava a propaganda na televisão nas eleições seguintes é um índice claro que, para eles, também a propaganda televisiva havia prejudicado os candidatos governistas.

mais diversos discursos sobre o passado. No entanto, mais significativo é reconhecer o caráter inusitado da obra que foi capaz de incluir algumas experiências então recentes que ainda não haviam recebido articulação discursiva mais ampla e por isso corriam o risco de serem silenciadas, como ocorre frequentemente na história.

Nessa mesma perspectiva, é fundamental reconhecer que a teledramaturgia brasileira, por uma série de fatores que já indicamos sucintamente, foi capaz de realizar uma obra de teleficção que “dialogava” com as memórias oficiais — que ganharam voz entre militantes e militares em décadas anteriores à sua exibição — mas também e, sobretudo nesse caso, com as memórias dos brasileiros comuns, nascidas nas práticas mais prosaicas da sociedade, embora (ainda) não convertidas em discursos mais abrangentes: as “memórias coletivamente compartilhadas”. Tomados sob o quadro analítico elaborado anteriormente, os acontecimentos de 1992 escapam, pois, de serem considerados somente sob o viés de um fenômeno midiático e/ou político imediato e ganham densidade histórica.

Assim ocorreu com uma minissérie produzida pela empresa que se caracterizou por ganhar a liderança nacional no campo dos meios de comunicação de massa apoiada pela ditadura militar, a Rede Globo de Televisão. Essa rede televisiva foi considerada, inclusive, a “porta-voz oficial do regime” (SKIDMORE, 1988; CLARK; PRIOLLI, 1991) por uma conjunção de fatores históricos. Ela foi capaz de cumprir um papel social no Brasil que, muitas vezes, foi atribuído ao cinema e a sua produção nos países que passaram pelos processos de industrialização e urbanização mais cedo do que o Brasil e a América Latina. Resta-nos, parafraseando Marc Ferro, estudar a telenovela e outras formas de produção teleficcional e associá-los ao mundo que o produz. Afinal,

imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou mera invenção, é História; o postulado? Que aquilo que não se realizou, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, é tanto História quanto a História.” (FERRO, 1979, p. 203).

Referências

- ABDALA JR., Roberto. *Memórias da ditadura, TV e os 'rebeldes' anos 1980*. Curitiba: Editora Prismas, 2017. v. 1, 458p.
- ABDALA JR., Roberto. Brasil anos 1990: teleficção e ditadura — entre memórias e história. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 94-111, 2012.
- ABDALA JR., Roberto. *História e cinema: um diálogo educativo*. 2003. 180 fls. Dissertação (Mestrado em Educação) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.
- ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro. Editora: Civilização Brasileira, 2007.
- 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*, n. 1196, p. 34-37, 2 set.1992, São Paulo, Editora Três.
- 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. 1248, p. 18-23, 19 ago. 1992. Semanal.
- ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. “O discurso no romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Unesp / Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDNUB, 1996.

- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 261-306.
- BALAKRISHNAN, Gopal (org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.
- CANDAU, Jöel. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2012.
- CARRETERO, Mario; ROSA, Alberto; GONZÁLEZ, María Fernanda. Enseñanza de la historia y memoria colectiva. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- CARVALHO, Jose Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência*. São Paulo: Best Seller, 1991.
- DAGNINO, Evelina (org.). *Os anos 90: política e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DARTON, Robert. Cinema: Danton e o duplo sentido. In: *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990. p. 51-63.
- DAYAN, Daniel. Os mistérios da recepção. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Cristian (org.) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: EDUFUBA; Editora UNESP, 2009.
- DREIFUSS, Réne Armand. *1964, a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória social: novas perspectivas sobre o passado*. Lisboa: Teorema, 1994 [1992].
- 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.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques ; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 199-213.

- FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo*: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FICO, Carlos; POLITO, Ronald. *A história no Brasil*: elementos para uma avaliação historiográfica. Ouro Preto: UFOP, 1992.
- GABEIRA, Fernando. *O que é isso companheiro*. 29. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987 [1982].
- 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, 15 jul. 1992, p. 86. Abril.
- GINZBURG, Carlo. Sinais. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 143-179.
- GLOBO não é bobo. Estréia Anos Rebeldes, a série de Gilberto Braga cujo pano de fundo é o regime militar. *IstoÉ*, n. 1189, p. 62, 17 jul. 1992, São Paulo, Editora Três.
- GOHN, Maria da Glória. História dos movimentos e lutas sociais. São Paulo: Loyola, 2001.
- GOHN, Maria da Glória Marcondes. *A força da periferia*: a luta das mulheres por creches em São Paulo. Editora: Vozes Ltda, 1985.
- GOHN, Maria da Glória. *Reivindicações populares urbanas*: um estudo sobre as associações de moradores de São Paulo. Editora: Cortez, 1982.
- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 1998.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas — a esquerda brasileira*: das ilusões perdidas à luta armada. São Paulo: Ática, 1987.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.
- HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado*: a sociedade da novela. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo*: programa, mito e realidade. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memória*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 2002.
- KORNIS, Mônica Almeida. Uma História do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC Rio; 2006.
- KRACAUER, Siegfried. *De Calígari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- KUSHNIR, Beatriz. *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo Editorial /Jikings Editores Associados, 2004.
- LAGNY, Michele. *Cine e História*. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica. Barcelona: Bosch, 1997.
- LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Rio de Janeiro. Editora Vozes Ltda, 1986 [1983].
- LIMA, Venício A. de. Globo e política: “tudo a ver”. In: BRITTOS, Valério C.; BOLAÑO, César R. S. (org.) *Rede Globo: 40 anos de poder e hegemonia*. 2ª ed. São Paulo: Paulus, 2005. p. 103-129.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de, BORELLI, Sílvia Helena Simões; RESENDE, Vera da Rocha. *Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade*. São Paulo: Editorial Summus, 2002.
- MAIA, Rousiley; CASTRO, Maria Céres Pimenta Spíndola (orgs.) *Mídia, esfera pública e identidades coletivas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2003.

- MARTINS FILHO, João Roberto. *O Palácio e a Caserna: a dinâmica militar das crises políticas na ditadura (1964 – 1969)*. São Carlos: Editora da Universidade Federal de São Carlos, 1996 (1995). (Tese defendida em 1989).
- MATTELART, Armand. *Comunicação-mundo: Histórias das Ideias e das Estratégias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.
- MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998 (1989).
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira* (pontos de partida para uma revisão histórica). São Paulo: Ática, 1977 [1974].
- MUNAKATA, Kazumi. História que os livros didáticos contam depois que acabou a ditadura no Brasil. In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). *Historiografia Brasileira em perspectiva*. 3ª Ed. São Paulo: Contexto, 2000. p. 271-296.
- NAPOLITANO, Marcos. Representações políticas no movimento das Diretas-Já. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 207-219, 1995.
- OLIVEIRA, Eliézer Rizzo de. *De Geisel a Collor: as forças armadas, transição e democracia*. Campinas: Papirus, 1994.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e produção*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991 (1989).
- ORTIZ, Renato. *A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PAOLI, Maria C.; SADER, Eder; TELLES Vera da S. Pensando a classe operária: os trabalhadores sujeitos ao imaginário acadêmico. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 3, n. 6, 1983.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990 [1989].

- REIS FILHO, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo P. S. (org.). *O golpe e a ditadura militar: 40 anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (org.) *Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos/SP: Pedro e João Editores, 2010.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia e el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- RÜSEN, Jörn. *Teoria da história: uma teoria da história como ciência*. Tradução de Estevão C. de Rezende Martins. Curitiba: Editora UFPR, 2015.
- RÜSEN, Jörn. *Cultura faz sentido: orientações entre o ontem e o amanhã*. Tradução de Nélio Schneider. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- RÜSEN, Jörn. *Que es la cultura histórica?* Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia. Tradução: F. Sánchez Costa e Ib Schumacher. In: http://www.culturahistorica.es/ruesen/cultura_historica.pdf (2009). Original em: FÜSSMANN, K.; GRÜTTER, H.T.; RÜSEN, J. (eds). *Historische Faszination, Geschichtskultur Heute*. Keulen, Weimar and Wenen: Böhlau, 1994. p. 3-26. Disponível em www.culturahistorica.es. Acesso em 3 jan. 2016.
- RÜSEN, Jörn. *Reconstrução do passado*. Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica. Tradução de Asta-Rose Alcaide. Revisão técnica: Estevão de Rezende Martins – Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007a.
- RÜSEN, Jörn. *História Viva*. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007b.
- RÜSEN, Jörn. *Historiografia comparativa intercultural*. In: MALERBA, Jurandir (org.) *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-137.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História I: fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

- SADER, Eder. *Quando novos atores entram em cena*. RJ: Paz e Terra, 1988.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964 – 1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92. (Coleção Literatura e teoria literária, v. 27).
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 a 1985*. Trad. Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *A máquina de Narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. Achiamé, 1984.
- SODRÉ, Muniz. *O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2001 [1977].
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica a imagem eurocêntrica*. Cosac Naify, São Paulo, 2006.
- SWAIN, Tânia Navarro (org.) *Historia no plural*. Brasília: Ed. da UnB, 1994.
- SYRKIS, Alfredo. “Os Carbonários” memórias da guerrilha perdida. 5ª Ed. Editora: Global, 1994.
- THOMPSON, Edward P. A economia moral da multidão In: *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 150-200.
- THOMPSON, John P. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002 [1998].
- VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. 39ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 [1988].
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WEFFORT, Francisco C. *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Tradução Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

WERTSCH, James V. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.

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

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: 1996 [1990].

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.

YERUSHALMI, Yosef Hyim. Reflexiones sobre el olvido. In: YERUSHALMI, Yosef H. et al. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

YERUSHALMI, Yosef Hyim. *Zajor: La historia judía y la memoria judía*. Rubí (Barcelona): Anthrops; México: Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2002.

Fonte

BRAGA, Gilberto. *Anos rebeldes*. Direção: Denis Carvalho, Silvio Tendler e Ivan Zettel. Direção geral: Dennis Carvalho. Produção: Rede Globo de Televisão. Período de exibição: 14 jul. 1992 – 14 ago. 1992. Horário: 22h30. Nº de capítulos: 20.

II

As narrativas: filmes e minissérie

Memórias da ditadura brasileira nos anos 1980: cultura política e teleficção ¹

Como reconstruir o itinerário da geração dos anos sessenta, que não é a de “Amávamos tanto... a revolução”, ... nem a de “Nunca fomos tão felizes”?

Emir Sader²

Introdução

Nas intrincadas relações entre os meios de comunicação de massa e a imaginação dos brasileiros na contemporaneidade é que se inscreve o trabalho que ora apresentamos: os processos de construção da memória nacional entre os anos 1960 e 1980. O tema é polêmico em qualquer caso, sobretudo se considerarmos que o foco são as memórias sobre a ditadura civil-militar instaurada no Brasil a partir de 1964. A frase da epígrafe foi escolhida com dupla finalidade: contornar dificuldades sobre as memórias daquela geração e delinear um quadro histórico geral sobre o qual assentaremos nossas reflexões. Ela traça um horizonte mais polarizado de reflexões e revela o desafio que o trabalho será obrigado a enfrentar.

A desconcertante questão formulada por Emir Sader em 2005 sobre os anos 1960 sugere a necessidade de uma acurada atenção quando a temática incide sobre o período: como pensar em memórias de caráter

¹ Este texto é uma adaptação de um capítulo da tese de doutorado defendida em 2009 junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFMG. Agradeço às agências de fomento à pesquisa CNPq e CAPES pelo apoio, sem ele seria muito difícil finalizar a árdua tarefa de pesquisar no Brasil. Texto similar a este foi publicado pela Revista *Topoi*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 94-111, 2012. Agradeço a cessão de direitos da revista.

² SADER, 2005, p. 150.

nacional, especialmente se o foco da análise incide, exatamente, sobre uma época caracterizada pelo silêncio? Um silêncio sufocado pelo esquecimento pretendido pela censura e pela dor da tortura — matizado, de um lado, pelo rancor da derrota em uma luta desigual e, de outro, pela impossibilidade de alardear uma vitória nesses mesmos termos.

Além disso, como abordar memórias marcadas pela frustração de um futuro despojado dos ideais que mobilizaram uma geração? Ou ainda, como lidar com uma memória nacional que não inscreveu os combatentes numa galeria de heróis, sejam eles militares ou militantes de esquerda? Afinal, como refletir sobre uma “guerra” fratricida como a que se engendrou no Brasil nos anos 1960 e 1970? Talvez seja o caso de recorrermos aos historiadores que estudam memórias sociais traumáticas e reconhecer os processos de lembranças e esquecimentos que constituem a construção de um passado legítimo para uma sociedade como a brasileira.

Memórias sociais, história e narrativas audiovisuais

Yerushalmi, historiador do povo judeu que tem uma postura crítica frente às identificações dos processos individuais e sociais relativos à “memória”, faz um alerta para o perigo que constitui a confiança em analogias dessa natureza. O argumento de Yerushalmi é convincente: assim como “a vida de um povo” é uma metáfora biológica, “a memória de um povo” é uma metáfora psicológica. Nesse sentido, devemos evitar tais analogias, “a menos que estejamos dispostos a reconhecer que um grupo é dotado de um psiquismo coletivo, cujas funções corresponderiam estritamente àquela do indivíduo” (YERUSHALMI, 1989, p. 18, tradução própria).

Memória e História, entretanto, parecem ser especialmente apropriadas às analogias. O fato transforma o alerta de Yerushalmi em diretriz analítica, pois — e talvez essa seja uma questão para a qual mais devemos atentar — memória e história desempenham funções muito semelhantes nos campos individual e social, respectivamente. Noutras palavras, memória e História estão imbricadas na construção das identidades individuais

e sociais, na definição de horizontes de expectativas e nas relações que indivíduo e sociedade estabelecem com o presente, o passado e o futuro.

Nesse sentido, e juntamente com Yerushalmi e Ricoeur, consideraremos que a História constitui-se em um novo tipo de memória (RICOEUR, 2004, p. 517). A História será considerada, para os objetivos deste trabalho, como uma categoria de memória social característica da modernidade, carregada com a pretensão de cientificidade que a determina (KOSELLECK, 2004, 2006; RÜSEN, 2001). No mesmo contexto da modernidade ocidental, novas técnicas foram fundadas, inovações tecnológicas passaram a ser empregadas e, por meio de seu uso nas práticas sociais, forjaram-se linguagens que permitiram o registro de acontecimentos, bem como a formulação de “discursos sobre a história” – para empregar um termo tornado clássico por Marc Ferro – que recorrem a diversas formas de expressão e linguagens.

Os meios de comunicação de massa, seguindo essas diretrizes analíticas, serão concebidos, portanto, como frutos de mudanças históricas ocorridas nos últimos séculos nas sociedades ocidentais. Tais mudanças promoveram a criação de novas formas de sociabilidade, insuflando transformações em todas as esferas da vida humana. Dessa forma, os tão propalados e problemáticos *meios* serão tomados como outros tantos elementos que entraram na constituição do mundo contemporâneo (WILLIAMS, 2003). Ao procedermos dessa maneira, pretendemos resgatar a historicidade que os caracteriza como fenômenos sociais, historicamente definidos. A imprensa, depois o cinema, o rádio, a televisão e a internet passam a ter significados outros que os reinscrevem no curso dos processos econômicos e socioculturais forjados nos últimos séculos.

No que se refere às questões relativas à memória, os analistas têm evidenciado que lembranças e esquecimentos são aspectos igualmente importantes que devem entrar na análise, uma vez que depois de Freud, o esquecimento perdeu sua ingenuidade (WEINRICH, 2001). Às vezes de forma tensa, lembranças e esquecimentos cumprem papéis exigidos pelo

grupo social e detêm funções precisas nas disputas sobre o passado que se configuram na esfera pública.

As memórias que os agentes sociais constituem como coletivas e que entram na construção das identidades individuais e sociais podem ser tomadas, então, como resultado de “lutas de representações” sobre o passado, reconhecendo que estão submetidas às ações concretas e historicamente situadas. Trata-se, pois, de um processo que é realizado por agentes sociais em busca de legitimarem uma visão de fatos e/ou dos processos históricos – parafraseando Chartier – tal como pensam que foi, ou como gostariam que tivesse sido (CHARTIER, 1989, p. 19).

Assim, as “lutas de representações” engendram discursos sobre o passado que servem de referências para a fundação do que tem sido chamado de “memórias coletivas”. Estas, com frequência, assumem caráter “nacional” e são, tacitamente, compartilhadas como sendo “aquilo que realmente aconteceu” no passado das sociedades e/ou são consideradas como elementos fundamentais para que se possa compreender e conferir significado a ele. Novamente se imiscuem nessas reflexões os meios audiovisuais de comunicação de massa, caso o recorte temporal seja contemporâneo.

Não se pode esquecer que, pelo menos, desde o início do século XX, os meios audiovisuais de comunicação de massa tornaram-se, progressivamente, cada vez mais populares e presentes no cotidiano. Some-se a isso o fato de que a maioria da população brasileira mal frequentava a escola fundamental e, quando avançava em sua formação, a cultura escolar oferecida ao longo do período ditatorial não permitia que se construísse um repertório crítico sobre a realidade social. Muitas vezes esse aspecto tem sido negligenciado nos estudos que tomam as obras audiovisuais como tema de análise e reflexão históricas. A situação parece ainda mais delicada quando consideramos que esta mesma população era composta por migrantes, oriundos das zonas rurais, que, em alguma medida, haviam perdido algumas das referências de sua cultura de origem.

Nesse contexto, é curioso que a importância da televisão, especialmente da telenovela, tenha passado ao largo das reflexões ou mesmo assuma aspectos periféricos nas análises que se realizam acerca da sociedade brasileira da segunda metade do século XX. Não é preciso enfatizar que, para a sociedade brasileira, a telenovela apresentou um significado particularmente importante e característico.³ Alguns autores têm se debruçado sobre a sociedade brasileira e suas relações com a teledramaturgia buscando estudar as peculiaridades que ela apresentou em relação ao resto do mundo. O problema é que nessas abordagens os processos aparecem de tal forma generalizados que deixam escapar alguns aspectos característicos de sua historicidade, prejudicando ou mesmo comprometendo o trabalho.⁴

Em busca de um *objeto* histórico

Uma solução para enfrentarmos algumas das questões suscitadas anteriormente com relação às memórias de caráter social é definir um recorte temporal para a análise que permita uma abordagem, propriamente, histórica. Nesse sentido, precisamos um momento que chama atenção por apresentar três elementos que se articulam de maneira especialmente inusitada. A princípio, o contexto histórico constitui um momento singularmente diferente na trajetória política do país — o do *impeachment* do presidente Collor de Melo, em 1992, ocorrido no bojo das disputas eleitorais daquele ano. Uma época bastante favorável às disputas pela memória — uma vez que o mandato corresponderia ao segundo governo civil e ao primeiro mandato de um presidente eleito pelo voto direto, depois de mais de vinte anos de ditadura, censura, exceção política, enfim.

³ A respeito das curiosas relações entre telenovela e realidade no Brasil, ler especialmente o capítulo 5 de *O Brasil antenado* (HAMBURGER, 2005). Quanto ao fenômeno de a novela inferir nas práticas cotidianas das pessoas, nas mais diversas sociedades, ler especialmente o capítulo Memória narrativa de *O carnaval das imagens: a ficção na TV* (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 19-33).

⁴ Hobsbawm (1995, p. 116), reconhecendo o que poderia ser considerado o contraponto de acontecimentos como esses, escreve: “De qualquer maneira, a forma principal de ritual público nas sociedades de massas modernas cada vez mais tendia a ser uma espécie de teatro público, no qual a distinção entre participantes e espectadores, atores e coadjuvantes, atenuava-se [...]”.

Naquele contexto também encontramos uma forma de representação do passado radicalmente diferente, mas característica da sociedade brasileira — a teledramaturgia, particularmente, aquela produzida e difundida pela Rede Globo de Televisão. Nos meses que antecederam o movimento pelo *impeachment* de Collor, a Rede Globo exibiu uma minissérie, cujo contexto de época estendia-se dos fins dos anos 1950 a meados da década de 1980: a minissérie *Anos Rebeldes*.⁵ A minissérie será tomada, portanto, como uma forma de representação do passado recente do país — pois sua narrativa coincide com o período da ditadura militar — elaborada pelo veículo de comunicação de massas mais difundido no país — a televisão.

O contexto histórico apresentou ainda uma importante mobilização política da população, rara na história do país, que contava com significativa ação dos jovens (ALEGRIA [...], 1992; A VOZ [...], 1992). Nesse cenário, parece decisivo observar que a formação dessa juventude que ocupava as ruas e praças das cidades brasileiras foi caracterizada por não privilegiar uma reflexão mais crítica da realidade e/ou valorizar a participação política dos cidadãos (CERRI, 2003). Afinal, o período de escolarização desta juventude coincide com a vigência da ditadura e da censura. No entanto, os jovens tornaram-se uma força política importante no processo que culminou no *impeachment* do ex-presidente Collor de Mello.

Se tomarmos as reportagens da revista *Veja* como referência, seria possível considerar que a própria liderança do movimento foi constituída por jovens secundaristas. Segundo a reportagem publicada por um dos mais importantes semanários do país, os jovens que participaram de uma das maiores manifestações, em São Paulo, foram “convocados através de

⁵ Uma minissérie é, no espectro das produções audiovisuais, um produto difícil de ser definido: não consiste estritamente naquilo que chamamos telenovela, pois é concebida e produzida antes de ir ao ar; a produção e a linguagem são mais sofisticadas — inclusive, alguns cineastas, atores e até autores são incluídos na produção — como foi o caso da participação do cineasta Sílvio Tendler na minissérie. O horário de exibição das minisséries também já se configura como uma escolha voltada para atender a um público mais habituado a frequentar as salas de cinema. (A respeito da segmentação do público da Rede Globo, consultar Hamburger, 2005). Por outro lado, uma minissérie não apresenta a autonomia — nem temática, nem comercial — que caracteriza o cinema, além de ser exibida em forma seriada, situação que exige outra estrutura de enredo, narrativa e formato. Nesse sentido, tomaremos a minissérie como um produto que se instala na fronteira entre filmes e telenovelas, caracterizado por apresentar elementos dos dois formatos.

50.000 panfletos e 20.000 cartazes em que se lia ‘Anos Rebeldes, próximo capítulo: Fora Collor, Impeachment Já’”. (ALEGRIA [...], 1992, p. 19). A revista considerou ainda que a ação dos jovens nas cidades “encheu ruas, praças e praias”, “arrastou profissionais de classe média, e acabou dando ânimo aos mais persistentes e solitários adversários do governo Collor, os aposentados tungados no reajuste de 147%” (A VOZ [...], 1992, p. 31).

A questão que propomos como eixo da análise pode ser formulada nos seguintes termos: como a minissérie *Anos Rebeldes*, exibida pela Rede Globo de televisão em 1992, repercutiu na construção da memória da ditadura militar brasileira para aqueles jovens que participaram do movimento popular de “impeachment” do presidente Fernando Collor de Mello? No quadro dessa questão mais ampla inscreve-se outra que norteia este trabalho: a minissérie *Anos Rebeldes* apresentou traços de uma cultura política de esquerda em sua narrativa? O trabalho buscará, nesta forma — ficcional e audiovisual — de representação do passado recente do Brasil, traços de uma cultura política que teria caracterizado os movimentos de esquerda nos anos 1960 e 1970.

Assim, estaremos empenhados em buscar evidências que nos permitam reconhecer nos “cenários”⁶ construídos por meio da narrativa audiovisual, traços que caracterizam a cultura política de época. Uma cultura que se disseminou por amplos setores da sociedade brasileira — notadamente, mas não exclusivamente, em setores da classe média urbana, intelectuais e artistas — desde o fim dos anos 1950 até a segunda metade dos anos 1970.⁷

⁶ Estamos nos remetendo à ideia de cenário como ela aparece em Certeau (2000, p. 17): “Um modus operandi que fabrica ‘cenários’ susceptíveis de organizar práticas num discurso hoje inteligível — aquilo que é propriamente ‘fazer história’”. Não é difícil fazermos uma analogia entre a explicação do filósofo sobre o “fazer história” com os cenários de uma narrativa audiovisual como um filme, uma minissérie ou uma telenovela: todos os elementos que entram na composição do texto audiovisual, sejam orais, escritos, sonoros, iconográficos, cenográficos, fotográficos, cinematográficos ou jornalísticos — como depoimentos, documentários, imagens, emblemas, entonação cênica, composição dramática do enredo etc. — têm uma importância relativa na narrativa que se compõe acerca de um problema.

⁷ A personagem de Malu Mader — Maria Lúcia na minissérie — vai se referir às pessoas “engajadas” dessa geração como aquelas que — ao contrário dela — “sabem se dedicar a uma causa” (cenas finais da minissérie).

O Brasil na tela da televisão ou a sociedade da telenovela

Uma reflexão em torno da ditadura militar pós-1964 recai sobre o significado da ação de indivíduos e agentes sociais na esfera pública durante o período de vigência do regime autoritário. Isso nos obriga a questionar também sobre “que” memória nacional poderia florescer nesse amplo e complexo campo de disputas que engendrou a “cultura histórica” da sociedade brasileira dos anos 1980. Mais que isso, exige que consideremos o papel exercido pelos meios de comunicação de massa, em especial pela televisão, e, particularmente no que se refere à teledramaturgia. Demonstra, sobretudo, que é preciso estudar o papel que é desempenhado pela teleficção nos processos que configuraram aquilo que, tradicionalmente, tem-se chamado de memória nacional. Nossa proposição analítica comporta, pois, uma infinidade de pontos polêmicos que demandam atenção e esclarecimento.

Inicialmente seria preciso considerar que a minissérie *Anos Rebeldes* é uma obra que tem como referências as *representações* do passado brasileiro recente que circulavam então na cultura e ganhavam materialidade nos discursos sobre a história que os agentes sociais forjavam. A seguir, seria necessário discutir como a Rede Globo de Televisão, considerada porta-voz do regime militar, poderia produzir e exibir uma minissérie cuja representação do período da ditadura apresenta traços de uma cultura política de esquerda. Dessa forma, poderíamos formular a última e principal questão que orienta este artigo: quais são os traços apresentados pela minissérie que poderiam ser considerados como sendo característicos de uma cultura política de esquerda?

Teleficção e sociedade: o Brasil e as formas de representação do passado

Uma diversidade de representações sobre o passado de uma sociedade modela os discursos que constituem a chamada “cultura histórica”

de uma nação. O caráter de passado “nacional” atribui um cunho mais carregado de emoção e de sentimento às representações, pois são a elas que os sujeitos e agentes sociais recorrem para construir suas identidades e forjarem seus discursos. No entanto, algumas são privilegiadas em determinados contextos, segundo a cultura característica de cada grupo social; especialmente aquelas representações que reverberam, mais intensamente, nas consciências dos sujeitos e/ou nos projetos de futuro dos agentes sociais que compõem a sociedade em questão (KUSHNIR, 1999, p. 18).

Assim ocorre porque, segundo Baczko, através “de seus imaginários sociais, uma coletividade designa sua identidade; elabora uma certa representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais, exprime e impõe crenças comuns [...]” (BACZKO, 1985, p. 309). O autor salienta que a influência dos imaginários sociais depende dos meios de sua emissão e difusão. Nas modalidades de difusão dos discursos que veiculam as representações que formam os imaginários sociais, têm uma importância capital os suportes tecnológico e cultural que asseguram a sua circulação. A evolução desses suportes apresentou dois momentos decisivos, ainda segundo Baczko (1985, p. 313), “a passagem da cultura oral à cultura escrita [...] ainda mais decisivamente graças a alfabetização [...] e a implantação duradoura dos meios de comunicação de massas”.

Articulados aos argumentos de Baczko, apresentam-se outros tecidos por Anderson, para quem jornais e romances “proporcionaram os meios técnicos para ‘re(a)presentar’ o *tipo* de comunidade imaginada que é a nação” (ANDERSON, 2005, p. 46). Segundo o autor, foi a convergência articulada de elementos históricos, como a centralização e a institucionalização dos Estados Nacionais, a emergência do capitalismo, a padronização das línguas nacionais e difusão por meio da imprensa e a ampliação da educação formal criaram as condições para que uma nova forma de “comunidade imaginada” pudesse ser engendrada na era moderna.

Acompanhando as proposições desses autores, as novas formas de expressão que foram se consolidando, desde meados do século XIX, podem ser consideradas como desdobramentos de processos análogos, só que ocorridos em épocas mais recentes, contando ainda com linguagens mais acessíveis e formas mais eficazes de difusão. Nesse sentido, seria acertado considerar que as técnicas de construção de narrativas audiovisuais, aprimoradas durante o século XX, contribuíram para que a linguagem audiovisual passasse a fazer parte do cotidiano, mas serviram também para atender à construção das nacionalidades contemporâneas. Afinal, como afirma Williams (1975), as formas de representação dramática que as sociedades contemporâneas experimentaram, a partir do evento da televisão, não tem precedentes na história.

Não seria absurdo, pois, pensar que esses veículos de comunicação de massa contribuíram também para a construção de outras formas de sociabilidade, de configuração de identidades individuais e coletivas, fornecendo ainda outros protocolos de interação e integração social (THOMPSON, 1998). No que se refere à memória nacional e, especialmente, às culturas políticas, não devemos negligenciar o significado dos discursos audiovisuais. Berstein, por exemplo, afirma que “não se poderia subestimar o papel dos *mídia*, em especial os audiovisuais nessa difusão de representações normalizadas que é uma cultura política” (BERSTEIN, 1998, p. 357).

Ao tomarmos os processos brasileiros como foco da análise, cabe lembrar que o país se insere em um movimento de modernização industrial nascido em épocas anteriores e que a década de 1960 é considerada como um momento de impasse econômico e político: situação de intensa mobilização social, política e também cultural que culminou, segundo alguns analistas, com o golpe (FICO, 2004). Nesse sentido, é importante observar que no Brasil o rádio precedeu e superou o cinema em termos de penetração geográfica e popularidade, pelo menos até o final dos anos 1950. O argumento pode ser confirmado se considerarmos que um filme como *O*

Ébrio (1946) manteve-se como campeão de público até que *Dona Flor e seus dois maridos* (1976) o desbancasse (ROCHA, 2007).

A partir do final dos anos 1950 o cinema brasileiro apresentou movimentos importantes que alcançou repercussão internacional, como o movimento do *Cinema Novo*, mas foi a televisão que se consolidou como o veículo de comunicação de massa de maior repercussão sociocultural no Brasil da segunda metade do século XX. Uma das explicações para o fato consiste em pensar que as circunstâncias políticas criadas pelo golpe de 1964 e seus desdobramentos históricos promoveram expressivas transformações no setor de teledifusão que, ao longo da década de 1960, consolidou-se como indústria.

Os avanços no setor foram de tal ordem que, no início da década de 1970, já se observa a exportação de telenovelas, implanta-se o sistema de televisão colorida e o país ganha um jornal de dimensões nacionais. Mesmo assim, parece difícil reconhecer que o caráter nacional, alcançado no início dos anos 1970 pela televisão no Brasil, tem, sobretudo, uma fundamental significação histórica.

Segundo Ortiz (1991), em meados da década de 1960, a televisão cumpriu no país o papel representado pelo cinema em países desenvolvidos no início do século.⁸ Nesse aspecto, o caso dos Estados Unidos da América (EUA) é exemplar: autores como Sklar (1978), Ferro (1989) e Ortiz (1991) concordam que no início do século XX, quando os EUA vinham consolidando os meios de comunicação de massa, o cinema representou uma forma de levar às populações urbanas de imigrantes, a cultura e os valores da comunidade estadunidense. A argumentação desses autores nos apresenta indícios para reconhecermos no Brasil um processo semelhante que, tomando a explicação de Ortiz (1991) como referência, realizou-se com a mediação da televisão, porém mais tardiamente.⁹

⁸ Ortiz (1991, p. 114-181) defende na sua argumentação que o tipo de capitalismo que se estruturou no Brasil recorreu a televisão como alternativa ao cinema para formar um mercado de bens culturais de massas.

⁹ Importa observar que somente nos anos 1970 se fará a primeira transmissão nacional (MATTELLART, M.; MATTELLART, A., 1998, p. 37).

O Brasil apresentou, entretanto, uma situação bastante singular porque a demanda dos meios empresariais coincidiu com os procedimentos de “integração nacional” proposta pelo ideário do regime militar que detinha o poder político e governava o país com mão de ferro, naquela época. Assim, parafraseando Ortiz, enquanto os militares propunham a unificação política das consciências, os empresários buscavam uma integração dos meios de comunicação de massa no país (ORTIZ, 1991, p. 118).

Afirmações tão categóricas sobre os processos históricos devem ser flexibilizadas, mas não deixam de apresentar uma pretensão que permeava o imaginário de alguns setores da sociedade naqueles anos. Ortiz defende que a situação brasileira contribuiu para definir a televisão como agente aglutinador da identidade nacional das massas. Seria correto, pois, considerar que os discursos veiculados pela televisão brasileira alimentaram, evidenciaram e, como discursos sobre a história, até fundaram referências para a construção de memórias nacionais.

Os argumentos anteriores abrem discussões importantes com relação aos propósitos que orientam a análise: primeiramente reconhecer que o Brasil, nas décadas de 1960 a 1970, não contava com uma alfabetização ou uma escolarização universal, como seria esperado para podermos pensar na formação de uma nacionalidade, pelo menos, não nos termos com os quais vínhamos trabalhando em nossa argumentação. No entanto, o país conhece transformações importantes ao longo das décadas de 1960 a 1970, entre as quais o fato de a televisão exercer, progressivamente, um papel social decisivo para o qual convergem os interesses dos governos militares e também dos empresários.

O papel exercido pela televisão brasileira apresentou, certamente, um caráter unificador que visava padronizar hábitos de consumo. Numa economia de mercado, integrada, unificada e padronizada — mesmo que idealmente — também se encontram os bens simbólicos,¹⁰ relacionados à

¹⁰ Além do autor, podemos incluir Chartier (1989), Kramer (2001), Geertz (1989) e Bourdieu (2001) entre os pensadores que têm reconhecido os bens simbólicos como tão importantes, individual e socialmente quanto outros em suas análises.

identidade nacional e à individual. Noutros termos, os processos socioculturais que alimentam a história também foram incorporados a essa dinâmica do mercado.

Assim, numa análise mais generalizada do contexto da “integração nacional” que vinha sendo implementada na sociedade brasileira dos anos da ditadura, a Rede Globo¹¹ pode ser considerada como porta voz “oficioso” do regime que, no âmbito da televisão, procurou apagar acontecimentos, dar voz ou silenciar movimentos e agentes sociais que buscavam se manifestar na longa noite política imposta pela censura.¹²

Nesse sentido, uma das estratégias dos primeiros anos dos governos militares consistia em deixar “a intelectualidade bradar denúncias e protestos”, pois “seus espectadores haviam sido roubados pela televisão”. Nas palavras do diretor geral da Rede Globo, ao discursar aos oficiais da Escola Superior de Guerra em 1975, poderia ocorrer a convergência de interesses entre “os dois agentes fundamentais, estreitamente associados no desenvolvimento da televisão, a ponto de formar um todo: o governo e a indústria privada” (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 45-55).

A televisão foi consolidando-se, portanto, como ferramenta que contribuiu para implementar o processo de “integração nacional” perseguido por setores da sociedade brasileira e pelo governo (ORTIZ, 1991, p. 155), constituindo assim um caráter inédito ao autoritarismo brasileiro (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 52). Contudo, como a história é pródiga em evidenciar, mudam os contextos socioculturais e históricos, mudam também os discursos que são modelados por eles.

Noutros termos, a televisão como um meio de comunicação de massa não escapa às mudanças nas correlações de forças que configuram um

¹¹ A esse respeito consultar M. Mattelart e A. Mattelart (1998, p. 35-55), especialmente o capítulo “A formação de uma indústria nacional de televisão”. Os autores apresentam evidências de que houve a intervenção direta dos governos militares visando beneficiar a Rede Globo: uma quando a emissora se associa à empresa norte-americana Time-Life (p. 39-40); outra, no momento da transferência do controle sobre a rede Tupi, no qual o grupo Bloch foi escolhido e o grupo Abril preterido (p. 42).

¹² Segundo Walter Clark – um dos mais importantes executivos da empresa nos anos 1960/70 –, embora houvesse esta intenção por parte dos governos militares, isso jamais aconteceu (Cf. CLARCK; PRIOLLI, 1991).

contexto histórico dado e constroem a produção de qualquer bem cultural. Ela talvez até esteja mais sujeita aos processos históricos, uma vez que as regras às quais se submete são, mais decisivamente, aquelas do mercado. Assim, com “a abertura política do governo João Figueiredo [...] a já adolescente Globo desloca-se, progressiva e discretamente, para uma posição de ‘independência’ do regime” (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 47).

No entanto, se, por um lado, muito antes dessa mudança de posição na direção da Rede Globo, se processavam transformações noutras esferas da empresa; por outro, a própria sobrevivência da empresa exigia uma adequação. O que importa observar é que, muito ao contrário do que se acredita, as novelas não têm toda essa coerência ideológica que se imagina. Segundo argumenta Hamburger,

O fato de a televisão aparecer como exemplo de teses, em certo sentido opostas na literatura estrangeira e brasileira, ... podem ser consideradas como evidência das limitações dos enfoques adotados, que não conseguem explicar os significados inusitados, imprevistos e não planejados que esses programas vieram a ter na sociedade brasileira. (HAMBURGER, 2005, p. 26).

As diversidades apresentadas no Brasil, desde regionais até sociais, demandavam adequação que se realizavam de forma experimental e improvisada. A experiência das séries como *Malu Mulher*, *Carga Pesada* e *Plantão de Polícia* pretendeu responder a essa diversidade. Nas palavras de Daniel Filho – então responsável pelo espaço de criação –, “é também um produto da abertura do país, na medida que teremos a oportunidade de mergulhar mais fundo na nossa realidade” (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 116).

No entanto, a Rede Globo também cometeu enganos. Silvana Gontijo, em seu *A voz do povo* (1996), lembra que a emissora não cria realidade e “só conseguiu ser o que é porque, quando preciso, também a reflete”. A autora acrescenta que no ano de 1984, a Rede Globo,

[...] julgando-se capaz de acabar com o movimento popular pelas eleições diretas pelo simples fato de suprimi-lo do seu noticiário, ela viu suas equipes, na rua, serem recebidas por coros de “O povo não é bobo, abaixo a Rede Globo!” (GONTIJO, 1996, p. 155).

A argumentação da autora oferece outra linha para nossas reflexões: algumas mudanças que se processaram na empresa se referem a uma novidade conjuntural. Os produtos de um veículo de comunicação de massa privado devem, obrigatoriamente, estabelecer diálogos com a sociedade, sob pena de não sobreviver. Nesse sentido, é imprescindível considerar o processo histórico que a indústria televisiva conheceu durante as décadas que estudamos.

No começo dos anos 1980, a TV Tupi,¹³ símbolo dos primeiros anos da televisão, foi fechada, época em que a Rede Globo alcançou de 50% a 70% de índices de audiência na sua programação. Entretanto, “No início dos anos 1990, o Sistema Brasileiro de Televisão — SBT e a Rede Manchete desafiaram, ainda que de maneira pontual, o domínio de 20 anos da Rede Globo” (HAMBURGER, 2005, p. 37). A realidade brasileira era outra e a Rede Globo de Televisão não poderia desconhecer o novo cenário que se constituía no horizonte: a sociedade configurava-se de forma muito mais democrática, mais informada, mais escolarizada e, definitivamente, urbana.

A teledramaturgia no Brasil

Não me lembrava que estava no Brasil, país em que a farsa convive com os lados mais dramáticos de sua história.

Dias Gomes¹⁴

¹³ Segundo Mattelart, a falência se deveu a resistência ao governo. Por outro lado, a Globo também investe noutros segmentos menos comerciais, como o *Telecurso* — de educação à distância e a Fundação Roberto Marinho, de preservação e conservação do patrimônio histórico (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 418s).

¹⁴ A frase se refere ao adiamento do primeiro inquérito (Inquérito Policial Militar — IPM) que Dias Gomes respondeu, nos anos de governos militares. Segundo o autor, o oficial apresentou uma “condição” para o adiamento do IPM no qual ele era acusado: ele deveria responder “quem matou Nívea” — bordão que Gomes havia criado para a novela *Assim na terra como no céu*. A resposta também vale a pena, pois ela expressa uma irreverência que parece ser característica de Gomes e, mais ainda, articula-se muito bem com a frase da citação: “Isso eu não respondo nem sob tortura.” (GOMES, 1998, p. 261).

Um dos problemas graves que a dramaturgia brasileira enfrentava desde o final dos anos 1950 era a falta de autores. A televisão, nos seus primeiros anos, chegou a contratar autores estrangeiros como a cubana Glória Magadan. No entanto, no final dos anos sessenta, pouco antes do afastamento dela, a Globo contratou aquele que iria se tornar, desta época em diante, um dos autores de maior sucesso da televisão: o ativista político do Partido Comunista Brasileiro, Alfredo Dias Gomes.

Mas a carreira no interior da indústria televisiva brasileira não ocorreu sem percalços. O depoimento do autor indica sua posição no contexto dos conflitos vividos pelos intelectuais de esquerda que serão incorporados à televisão:

Minha geração de dramaturgos — a dos anos 60 — erguera a bandeira do teatro popular que só teria sentido com a conquista de uma grande platéia popular, evidentemente. Um sonho impossível, o teatro se elitizava cada vez mais, falávamos para uma platéia cada vez mais aburguesada, que insultávamos em vez de conscientizar. Agora ofereciam-me um platéia verdadeiramente popular, muito além dos nossos sonhos. (GOMES, 1998, p. 255).

Outros autores também considerados de esquerda, como Oduvaldo Vianna Filho, Agnaldo Silva e Doc Comparato, certamente imbuídos da mesma expectativa, iriam trabalhar na televisão. O depoimento de Dias Gomes ilustra bem algumas das motivações que esses autores alimentavam. Ao falar da telenovela, Gomes argumenta que “sempre buscava inspiração em fatos políticos, satirizando e criticando o ‘sistema’, em tempos que a Censura ainda não o permitia. *O bem-amado* era uma pequena janela aberta no paredão de obscuridade construído pelo regime militar” (GOMES, 1998, p. 276). *O bem-amado* passou a ser exibido como seriado semanal, sete anos depois da exibição da telenovela.

Os depoimentos contribuem também para apreendermos as condições nas quais se inserem a criação e as produções das minisséries no

contexto da teledramaturgia da Rede Globo. Inicialmente, elas foram concebidas na *Casa de Criação Janete Clair*, órgão que visava a arejar a teledramaturgia da empresa. Segundo Dias Gomes:

[...] era um projeto que eu vinha ruminando há tempos. Expus a idéia ao Boni [José Bonifácio de Oliveira Sobrinho], que a apoiou com entusiasmo. Daniel Filho, que assumia naquele momento a direção da Central Globo de Produção, reforçou esse apoio. [Mas 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 surgiu na imprensa, capitaneada pelo jornalista Ferreira Neto [...] após dois anos, surtiu efeito e a casa foi fechada. (GOMES, 1998, p. 336, grifo nosso).

O depoimento revela as lutas de poder — inclusive de cunho ideológico — dentro da empresa, bem como para aquilatar-mos o poder conferido aos autores de teledramaturgia no interior da indústria. Ora, certamente a vaga possibilidade de um comunista declarado poder traçar diretrizes da “política cultural” de um veículo de comunicação de massas tão poderoso como a *Rede Globo de Televisão* somente poderia ser considerada como uma ameaça.

No entanto, a direção da Casa de Criação deixa pouca margem a dúvidas quanto ao caráter marcadamente político do empreendimento, não obstante a reconhecida competência dos autores como Doc Comparato, Ferreira Gullar, Antonio Mercado que Dias Gomes chamou para compor o quadro de colaboradores. O que merece uma atenção especial é o fato de que foi na *Casa de Criação Janete Clair* que nasceu a ideia de se tomar a história do Brasil como mote para as minisséries (KORNIS, 2001).

Acompanhando os processos de modernização tardia e urbanização da América Latina ocorridos nos anos 1960/1970, um fenômeno curioso se processou na televisão: dominado por produtos norte-americanos desde os anos 1950, os horários nobres foram cedendo lugar às produções da teledramaturgia nacional (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998; HAMBURGER, 2005). A televisão brasileira teria, nesse contexto, invertido

a direção usual dos fluxos transnacionais da mídia, a partir de meados da década de 1970 (HAMBURGER, 2005, p. 22).

O sucesso da teledramaturgia brasileira estaria ligado às inovações que a televisão implementou à temática tradicional. Segundo Martín-Barbero, a partir de Beto Rockfeller (1968), um novo modelo de telenovela chamado moderno “irá incorporar um realismo que possibilitará a ‘cotidianização da narrativa’ e o encontro do gênero com a história e com algumas matrizes culturais do Brasil” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 120).

A singularidade apresentada pela teledramaturgia brasileira está relacionada, segundo os especialistas, principalmente, ao deslocamento do eixo temático que incorpora à trama:

[...] um tom de debate crítico sobre as condições históricas e sociais vividas pelos personagens; articulam-se, no contexto narrativo, os tradicionais dramas familiares e universais da condição humana, os fatos políticos, culturais, e sociais, significativos da conjuntura do período (BORELLI, 2001, p. 33).

Martín-Barbero, analisando a moderna teledramaturgia na mesma chave analítica, explica que os “personagens se libertam, em alguma medida, do peso do destino, [...] se aproximam das rotinas cotidianas e das ambigüidades da história [...]”. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 120). Nas telenovelas “é onde se faz possível *representar* a história (com minúscula) do que acontece” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 161).

Hamburger argumenta que, ao “captar e expressar com maestria o universo ideológico, no interior do qual diversas forças políticas se posicionavam, as novelas se tornaram um espaço privilegiado, estabelecendo crescentes conexões com outros domínios públicos” (HAMBURGER, 2005, p. 120). Nesse sentido é que a novela pode se tornar “de certa forma, a caixa de ressonância de um debate público que a ultrapassa” (MATTELART, M.; MATELLART, A., 1998, p. 111). Assim, enquanto “os noticiários se enchem de fantasia tecnológica e se espetacularizam a si próprios, é nas telenovelas e nos programas dramáticos que o país se relata e se deixa ver.” (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 161).

Ao considerarmos, como defende Berstein (1998), que as mídias difundem “temas, modelos, argumentos, criando um clima cultural que conduziria a aceitação da recepção da mensagem política” que pretendem consolidar na cultura, podemos retornar à questão sobre a minissérie *Anos Rebeldes* na qual seria possível reconhecer a capacidade das mídias, não somente de representar o passado, mas também de contribuir para a “formação de culturas políticas” – como afirma Martín-Barbero na citação anterior.

Ao lado da invenção de lugares de memória, estão também “as representações do passado na historiografia, na literatura e no cinema, [e também na televisão]; colocam-se, no nosso entender, no centro das problemáticas de criação, consolidação, difusão e cristalização das culturas políticas” (DUTRA, 2002, p. 26-27). Contudo, como diria Chartier (1989, p. 24),

A problemática do “mundo como representação”, moldada através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real.

A questão é que, ao longo dos anos 1960 e 1970, a televisão foi-se difundindo entre os mais diversos estratos sociais brasileiros. Nesse ínterim, a telenovela encontrou uma linguagem própria, imiscuiu-se nas práticas sociais, convertendo-se em ritual “coletivo”¹⁵ que compunha o cotidiano da maioria da população e, muitas vezes, também colocava em questão aspectos da sociedade brasileira difíceis de serem tratados noutros espaços da esfera pública.

Os argumentos que arrolamos até agora nos permitem afirmar que a telenovela, ao incorporar temas próprios à sociedade brasileira, ganhou, progressivamente, um traço diferenciado no Brasil que irá, por fim, caracterizá-la. Mais que isso, é preciso reconhecer que nas telenovelas seria não

¹⁵ Segundo M. Mattelart e A. Mattelart (1998, p. 42), citando a revista *Veja* de 10 de setembro de 1975, “Formavam-se grupos de 13 para cada aparelho nas cidades e pequenas multidões de 350 para cada receptor na zona rural. Naquela época [1970], 52% dos domicílios brasileiros sequer possuíam luz elétrica e 76% não tinham televisão”.

somente possível mas provável encontrarmos modelos de culturas políticas que são difundidos por meio delas.

***Anos Rebeldes: uma cultura política*¹⁶ representada na tela**

O caso brasileiro, especialmente quanto ao período que estamos enfocando — da ditadura, pós-golpe militar e da reconstrução democrática dos anos 1980 —, corresponde a um cenário bastante sensível às lutas pela memória. Não se pode negligenciar que tais lutas estão relacionadas às condições históricas que caracterizam a participação popular — melhor seria dizer, na sua ausência — na esfera pública brasileira. Importa destacar a escassa agenda de atendimento às demandas sociais que têm sido mais a regra do que exceção na história política do Brasil, traço que se acirrou ao longo da ditadura (SKIDMORE, 1988; ALVES, 2005; TOLEDO, 1997; DAGNINO, 1994). Nesse contexto, um bom desempenho nas lutas pela memória poderia representar a legitimação de uma versão mais ou menos favorável à ação deste ou daquele agente social na esfera pública.

No sentido de dirimir dúvidas a respeito dessas lutas pelas memórias, é importante incorporar às discussões/opiniões de intelectuais que têm estado às voltas com questões relacionadas ao período. Carlos Fico oferece o que considera “uma visão geral do assunto”, visando diminuir a distância “entre o conhecimento acadêmico sobre a ditadura — que já vai bastante avançado — e certas convicções arraigadas no senso comum que ainda reproduz alguns mitos e estereótipos” (FICO, 2004, p. 10). Segundo o autor,

Do ponto de vista da memória da esquerda que optou pela luta armada, foi Daniel Aarão Reis quem melhor detectou o fato de o campo constituir-se num espaço de lutas pelo estabelecimento da “verdade”, havendo um confronto entre algumas “versões emblemáticas (FICO, 2004, p. 25).

¹⁶ Certamente, ao nos referirmos a uma cultura política, não estamos considerando que uma minissérie poderia atender a todas as categorias de representação, tais como símbolos, mitos e ritos. As representações às quais estaremos nos referindo seriam “instrumentos para a intervenção humana no real, na medida em que as representações podem informar a ação, propondo caminhos e possibilitando estratégias” (MOTTA, 1996, p. 89).

A afirmação de Fico nos remete à Reis Filho (2004) quando este delimita o momento de deflagração das disputas pela memória da história brasileira — o ocaso da ditadura, momento em que cessam as lutas pelo poder entre os agentes sociais que efetivamente estiveram nos cenários históricos desses acontecimentos.

O argumento de Martins Filho (2002, p. 179), de outro lado, pretende “juntar dois temas em geral tratados de forma separada” — a memória militante e militar — “a partir do momento em que vieram à luz os primeiros depoimentos dos sobreviventes dos anos de chumbo”. No seu artigo, observamos uma atenção especial ao recorrer aos testemunhos: o autor dispensa atenção atenta aos textos de militantes e militares, abordando os mais significativos depoimentos dos agentes envolvidos com o período durante e depois dos acontecimentos.

A minissérie *Anos Rebeldes* parece se inscrever no seio dessas disputas, no sentido de significar uma escolha, consciente ou não, dos agentes sociais envolvidos. Segundo a reportagem da revista *Veja* sobre a minissérie,

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*. (GIANNINI, 1992, p. 87, grifo nosso).

Sintomaticamente, Gilberto Braga afirmava nas entrevistas da época que o público mesmo sugeriu o tema da minissérie; enquanto, no filme *O sol: caminhando contra o vento* (2006), o autor credita a sua relação com a cineasta que dirige o filme, Tetê Moraes (e Martha Alencar). Mesmo que a minissérie não tenha sido concebida com a finalidade de entrar nas disputas pela memória — como afirma deliberadamente seu autor¹⁷ —, ela acabou participando dessa correlação de forças.

¹⁷ Depoimento apresentado em *Extras* no DVD. Essa frase é atribuída ao autor na revista *Veja*, 15 de julho de 1992, p. 85.

O fato, aliás, não seria uma novidade, pois autores tão diversos como Chartier, Eco e Bakhtin insistem em reconhecer que uma obra carrega significados que seus próprios autores muitas vezes desconhecem: é precisamente aí que nasce a historicidade dos bens culturais, sejam eles filmes, livros, discursos, peças de teatro ou minisséries. Enfim, uma obra é filha de seu tempo, tal como o ser humano que lhe deu vida e a quem ela se dirige.

Gilberto Braga foi, ele mesmo, daquela geração que viria a dar voz na “telinha”. Nesse contexto, a obra que leva seu nome caracterizou-se por reunir os dois “universos onde são elaboradas as experiências históricas”, a saber: cultura e memória. Dutra argumenta que a importância analítica da memória se deve ao fato das culturas políticas estarem “na encruzilhada das representações coletivas do passado, do presente e do futuro” e serem, portanto, “também codificadas e transmitidas pela memória” (DUTRA, 2002, p. 26-27).

Assim, as referências à cultura política de esquerda dos anos 1960 e 1970, que a minissérie apresenta/representa poderiam estar relacionadas ao fato dos autores¹⁸ terem participado de “um fenômeno coletivo” ou viverem as mesmas experiências, mas também por lidarem com “uma lógica” que seria partilhada pela geração da qual eles fizeram parte (BERNSTEIN, 1998). A minissérie atenderia, então, a uma categoria a que Berstein recorre para definir uma cultura política. Resta-nos evidenciar sua realização concreta no texto audiovisual.

O outro universo no qual são elaboradas as experiências históricas é o da cultura. Segundo a reportagem da revista *Veja*, de 15 de julho de 1992, os autores recorreram às suas próprias memórias e também aos bens culturais que tinham foco na memória do período. Nesse sentido, a Rede Globo comprou os direitos para televisão de dois livros: *1968: o ano que não terminou*, do jornalista Zuenir Ventura, e *Os carbonários: memórias*

¹⁸ Apoiando na análise do padrão de produção da rede Globo descrito por Hamburger, consideramos que apesar do autor deter um poder quase absoluto sobre a produção, ele compartilha desse poder de realização com o ou os diretores que vão converter o texto escrito em audiovisual.

da *guerrilha perdida*, de autoria de Alfredo Sirkis, militante de esquerda, cuja vida se confunde com a do personagem João Alfredo.

O autor de *Os carbonários* reconheceu-se no personagem: “O João Alfredo sou eu mesmo, não tenho dúvida’ diz Alfredo Sirkis.” Na ficção, Gilberto Braga também guardou um personagem que seria seu autorretrato (GIANNINI, 1992, p. 85). A nossa argumentação sugere que os traços da cultura política que buscamos está na imbricação de memória e cultura, dificultando a separação objetiva entre ambas na realização concreta da obra a que nos referimos.

Assim, algumas das referências mobilizadas pelos realizadores da minissérie podem ser encontradas na sua formação escolar, nas memórias dos homens e mulheres envolvidos na produção da obra, além da memória social sobre a época, plasmada nos discursos dos agentes sociais, notadamente da esquerda. Nesse sentido seria necessário reconhecer, mesmo que sumariamente, como a época tem sido compreendida.

Os anos 1960

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.

Roberto Schwarz (1978 [1970])¹⁹

A maioria dos autores não deixa de reconhecer que as atividades artísticas e a agitação cultural — entre os anos que antecederam o golpe de 1964 até, pelo menos, a segunda metade da década de 1970 —, apresentou maior repercussão nos círculos compostos por intelectuais, em grupos ligados à produção cultural de estrato mais erudito, como cinema, teatro,

¹⁹ SCHWARZ, 1978 [1970], p. 62, grifos do autor.

literatura, artes plásticas, e nas classes médias urbanas que, em linhas gerais, correspondiam aos consumidores desses bens culturais.

Apesar de não existir consenso entre os autores quanto à extensão das manifestações, quanto ao domínio da esquerda nos setores culturais, quanto à repercussão delas nos diversos estratos sociais, quanto à participação e/ou ingerência de agentes sociais, a maioria²⁰ reconhece que nessa época houve uma agitação política incomum na sociedade. Esta época ficou marcada pela busca por uma identidade e uma cultura caracteristicamente brasileira e pela ideia de que a cultura poderia ter um papel significativo nos processos sociais.

Segundo argumenta Heloísa B. de Holanda, no seu *Imprevisões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde* (2004 [1978]), pode ser tomado como um depoimento de época,²¹ ao analisar o período que seu trabalho cobre — final dos anos 1950 a 1978, quando é revogado o AI-5 —, pois considera que “a produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará nesse período pré e pós 1964 marcada pelos temas do debate político” (HOLANDA, 2004, p. 21).

Seria, entretanto, arriscado buscar mais pontos de convergência. Não significa que houve consenso em torno de ideias ou ideais, talvez porque, até a decretação do Ato Institucional (AI) nº 5, não havia ainda um inimigo comum contra o qual as forças políticas progressistas pudessem se reunir. Além disso, a maioria dos historiadores do período concorda que somente ao longo dos anos — entre 1964 e 1969 — foi consolidada a ideia de que a “ditadura veio para ficar”.

Uma observação importante a respeito do período que frequentemente tem escapado ao crivo de muitos analistas é que estão se processando importantes transformações no seio da sociedade brasileira. Há um processo de efetiva modernização — com todos os problemas que

²⁰ Os autores a que nos referimos são, entre outros, M. Napolitano (2001), Jorge Ferreira (2004) e Daniel A. Reis (2004).

²¹ Holanda (2004, p. 7) mesmo evidencia que não fez alterações para manter o texto como um documento de época.

isso possa significar — configurando a sociedade brasileira como urbana e de massas.

Nesse novo contexto que se delinea, as classes médias, juntamente com outros estratos e agentes sociais, estiveram sob a ação de uma cultura e uma arte “engajada”, elaborada nos círculos artísticos, nas discussões em torno do Centro Popular de Cultura (CPC) — ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE) —, e do Movimento Popular de Cultura (MPC), liderado por Paulo Freire em Pernambuco; além do cinema através das produções do *Cinema Novo* que ganharia expressão, mais tarde, também na televisão.²² A observação é importante porque permite reconhecer um processo de construção de uma cultura característica da sociedade brasileira urbana que se configura no dinamismo da contemporaneidade e na qual a televisão detém um papel significativo.

Os traços de uma cultura política de esquerda que estamos buscando evidenciar na minissérie *Anos Rebeldes* estão articulados aos trabalhos recentes sobre a ditadura, citados e comentados ao longo do texto. Ora, uma cultura política está imbricada no espectro mais amplo da cultura nacional e “é mais uma resultante do que uma mensagem unívoca” (BERSTEIN, 1998, p. 357), pois ela pode reunir várias “famílias políticas” (DUTRA, 2001, p. 25).

A televisão no Brasil: refletindo sobre uma produção brasileira, coletiva e de sucesso

Seguindo a tradição da teledramaturgia da Globo, se não inaugurada, pelo menos explorada por autores como Dias Gomes nas décadas de 1960/1970/1980, a telenovela levou “a narrativa para a praça pública” (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 130),²³ em *Anos Rebeldes*, “o epicentro das tramas principais e paralelas são os acontecimentos

²² A respeito da diversidade de orientações que alimentaram as atividades artísticas antes do golpe consultar Ridenti (2001, 2005) e Napolitano (2004). Quanto ao MPC consultar Sousa (2001).

²³ Segundo M. Mattelart e A. Mattelart (1998, p. 132), o escritor Roberto Drummond teria afirmado que “*Roque Santeiro* está discutindo o que deveria ser discutido na Constituinte”.

políticos. Os personagens não se definem a partir de seu padrão de consumo, mas pelas opiniões que possuem e pelas atitudes que assumem.” (GIANNINI, 1992, p. 84).

O argumento quanto a ser uma cultura política de esquerda se prende aqui à própria definição da narrativa apresentada pelos analistas de época ou mais contemporâneos.²⁴ Se a definição dos personagens se ancora nos acontecimentos, certamente as questões públicas são mais importantes e significativas que as privadas, marcando a vida do protagonista, João Alfredo, como de outros personagens com um idealismo característico da geração dos anos 1960.

O denominado “realismo” característico da teledramaturgia da Rede Globo levou a direção de *Anos Rebeldes* a realizar vários “painéis”²⁵ que foram construídos para contextualizar a trama. Os “painéis” são constituídos de imagens e imagens-movimento de arquivos que foram utilizadas pela primeira vez na teleficção (KORNIS, 2004, p. 327). Sílvio Tandler ficou responsável pelas sequências de época que registraram momentos históricos, como a posse de “Castelo Branco, da passeata dos 100 000 contra a ditadura no Rio e a invasão da sede da União Nacional dos Estudantes, a UNE, também no Rio de Janeiro, pela polícia” (GIANNINI, 1992 p. 86).

Na minissérie “há uma espetacular reconstrução de época – não apenas de cenários [...] mas também nos fatos culturais que marcaram o país” (GIANNINI, 1992 p. 86). Assim, os personagens não somente têm o ambiente de época no cenário, como também efetivamente participam dos eventos que podem vir a interferir na trama e na sua vida ficcional. Foi o caso da invasão da Faculdade de Medicina pela polícia, na qual Damasceno é baleado, ou quando Galeno passa a trabalhar no teatro *Opinião*, e podemos “acompanhá-lo” e aos seus amigos durante um show da Nara Leão. O mesmo ocorreu no momento da passeata contra a morte do estudante Edson Luís, na qual muitos personagens participam da marcha nas ruas

²⁴ Kornis (2001) segue a mesma sinopse da minissérie, evidenciando que a trama se organiza a partir dos acontecimentos políticos.

²⁵ Denominado de “painéis” pelo diretor Denis Carvalho (*Extras* no DVD).

do Rio de Janeiro, inclusive o casal que representa o par romântico — João Alfredo e Maria Lúcia.

Novamente a cultura política de uma época aparece na narrativa, pois “quem sabe faz a hora, não espera acontecer”, como diz a música composta por Geraldo Vandré (um dos compositores “engajados”, prestigiado nos círculos políticos e culturais) e que se tornou hino das manifestações públicas brasileiras (VENTURA, 2003 [1988]). A atitude de participar da vida política de um país é característica de grupos considerados de esquerda e se prende a uma visão de mundo na qual a ação política na esfera pública é fundamental. O recurso à “impressão de realidade”, em que os realizadores estão empenhados, amplia a sensação de “verossimilhança” para a audiência, mas também aumenta a emoção, elemento fundamental na esfera simbólica em que se localiza a imaginação e agem as representações, os mitos e os ritos.

Gilberto Braga, nas entrevistas sobre a minissérie, faz questão de salientar que Galeno seria seu autorretrato — o autor-personagem, como consta na revista *Veja*, estava mais “interessado em teatro e cinema do que em política” (GIANNINI, 1992 p. 87). Ora, o olhar do autor para aqueles acontecimentos é construído pelo viés da cultura. Entretanto, não foi exatamente na esfera da cultura que foi possível construir as resistências mais permanentes e deliberadas ao regime, uma vez que, progressivamente, os canais de participação política foram desaparecendo. Por outro lado, Braga vivia no cenário sociocultural no qual se desenrola a trama — a classe média, urbana e escolarizada (do Rio de Janeiro) e que corresponde ao contexto no qual a maioria dos historiadores reconhece que ficou marcada por uma ampla agitação política e cultural naqueles anos. A cultura não era então “uma pequena janela aberta no paredão de obscuridade construído pelo regime militar”, como argumentava Dias Gomes?²⁶

Assim, a narrativa muitas vezes desmente os argumentos que os autores insistem em sustentar. O ambiente que atravessa todo o decorrer da

²⁶ A frase se refere ao *O bem-amado* (1973, 1977, 1980) que Dias Gomes (1998, p. 276) escrevia para a Rede Globo.

trama sempre é carregado, tenso e, mesmo nas cenas de descontração, as questões políticas irrompem como discursos combativos na boca de João Alfredo ou como irônicas avaliações das três mulheres que representam um estrato da classe média — abastada e hipócrita — que apoiou o golpe.

A minissérie peca ao apresentar, pelo menos, três omissões sem precedentes na sua representação desse passado brasileiro: primeiro, ao não deixar claro que a Igreja apoiou, inicialmente, o golpe, deixando sua participação circunscrita às passeatas “*com Deus pela liberdade*”. Outra omissão comprometedora refere-se ao apoio de setores da classe média ao golpe — segmento que aparece mais como “a população do Brasil”. Por fim, e mais sintomática, é a omissão relativa ao papel desempenhado pela televisão, ao qual a minissérie nem mesmo faz menção. Somente a última pode, certamente, ser perdoada aos realizadores.

Antes de avançarmos e enumerar outras passagens nas quais uma cultura eminentemente de esquerda floresce, vale a pena lembrar o depoimento de Dias Gomes logo no início de sua carreira na televisão para refletirmos sobre as dificuldades e artimanhas empregadas pelos autores nas suas práticas:

Com o veto de *A invasão* [pela censura] passei a escrever [a telenovela] *Bandeira 2* e nela incluí quase toda a temática daquela peça. Só quando a novela já estava no ar e com sucesso, foi que eu disse ao Borjalo [diretor da Globo]: Ué, você disse que se eu adaptasse *A invasão* à emissora ia perder o canal; pois os personagens da peça estão todos no ar e não aconteceu nada. (GOMES, 1998, p. 264).

Um das primeiras atividades na qual os personagens estão envolvidos é a convocação de profissionais de renome para falarem aos alunos. A lista era composta por: Oscar Niemeyer, Oduvaldo Vianna Filho e o jornalista-personagem, membro do Partido Comunista Brasileiro, o Damasceno. Outros nomes de membros do PCB são mencionados, como os de Mário Lago e Dias Gomes. Outros intelectuais, também de esquerda, são citados ao longo da trama: [Carlos H.] Cony, Antônio Callado, Flávio Rangel, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha.

Uma discussão sobre a aplicação do termo “revolução” por parte dos militares é também significativo: a ideia de que revolução somente pode ser empregada quando há transformação é uma das premissas das discussões sobre a teoria marxista de todos os tempos. Imagens da morte de Che Guevara, Lamarca, Marighela são mostradas no contexto da trama quando eles são mortos. Os nomes de personalidades reconhecidas nacional e internacionalmente, imagens de revolucionários de esquerda idem, são signos de uma cultura política e representam o sucesso e/ou o exemplo a ser alcançado. Novamente uma cultura política floresce na trama televisiva: as personalidades dispensam maiores comentários. Ícones revolucionários largamente difundidos pela mídia são acompanhados pelos personagens históricos nacionais.

Outra passagem que não pode escapar à análise refere-se ao momento em que João Alfredo está “panfletando” contra a ditadura na porta do cinema. No panfleto lê-se que a luta armada é uma resposta à ditadura – um argumento empregado sistematicamente pelos membros das lutas armadas. Os termos empregados pelos militantes que apoiaram a luta armada também são empregados pelos personagens, como: o companheiro “caiu” – para capturado; “aparelho” para a moradia, entre outros tantos. Tanto “panfletar” como participar de passeatas somente pode ser considerado como uma cultura de esquerda, assim não seria necessário que o panfleto definisse de que estrato era sua origem.

Observe-se que, ao dar voz a um personagem como João Alfredo que, num cenário histórico definido e recente do Brasil, no qual as posições políticas polarizaram-se, a minissérie já se constitui como um porta-voz de um dos lados. O próprio jornalista da revista *Veja* pareceu ter dúvidas quanto à atitude da emissora sobre a minissérie, fato que expressa bem como ele mesmo se “apropriou” dela – para empregar um termo de Charrier: “O teste é saber se a Rede Globo irá bancar até o fim a ousadia de colocar diante de 30 milhões de telespectadores questões até agora limitadas aos livros didáticos de História e às notícias de jornais” (GIANNINI, 1992 p. 87).

Além disso, muitos acontecimentos representados na narrativa buscaram guardar alguma fidelidade com o que havia acontecido, sem, entretanto, procurar se converter em História. Foi o caso dos personagens de João Alfredo, Heloísa, o personagem do embaixador sequestrado, além de algumas semelhanças entre os acontecimentos da ficção e da história, como o sequestro, a festa de réveillon, passeatas, invasões etc. Os personagens que podem ser imitados – convertem-se em heróis na minissérie – têm também seus ídolos e heróis: Che Guevara, o personagem Damasceno, Glauber Rocha, Vianinha, Chico Buarque, Nara Leão, Leila Diniz etc. Enfim, personagens mais à esquerda, ou que naquele momento histórico não estiveram ao lado dos militares – como escreveu o jornalista da revista *Veja*, os heróis não estavam entre os governos militares e seus aliados, mas do outro lado. A cultura que alimenta a narrativa novamente nasce dos porões da ditadura ou das luzes dos palcos ou das telas, mas não é, certamente, neutra – trata-se de expressões claras de uma memória muito mais à esquerda, de militantes que de militares.

Os rituais de uma cultura política estão claramente representados: “vontade de transformação”, inconformismo com a situação, ação política contra os desmandos governamentais – pichação, panfletagem, manifestações, marchas, passeatas etc. Não seriam essas as maneiras de “intervir na realidade” e, mais ainda, numa realidade eminentemente política? Não uma política partidária, mas uma política de intervenção na realidade social que possa fazer acontecer e, quem sabe, permitir sonhar com um futuro diferente daqueles que estão no poder. Afinal, estamos falando de um mundo “ficcional” no qual a polaridade maniqueísta impera.

Assim, *Anos Rebeldes*, além de ter contribuído – mesmo que não intencional ou deliberadamente – como um forte agente nas disputas pela memória da ditadura ao lado dos militantes, ajudou a difundir expressões de uma cultura política de esquerda que marcou os anos revolucionários da juventude brasileira dos 1960/70.

Referências

- 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. 1248, p. 18-23, 19 ago. 1992. Semanal.
- Alves, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Bauru, SP: UNESP, 2005. [1ª edição: Tradução de Clovis Marques]. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005 (1983/1991).
- A VOZ das ruas. Sem esperar pelo chamado dos políticos, o povo ocupa as ruas com o negro do luto e agora começa a resgatar o verde-amarelo da Nação. *VEJA*, São Paulo, p. 30-36, 26 ago. 1992.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. v. 5, p. 296-314.
- BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: Rioux e Sirinelli (orgs.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998. p. 349-363.
- BORELLI, S. H. S. Telenovelas brasileiras: balanços e perspectivas. *Revista da fundação SEADE*, v. 15, n. 3, jul./set. 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. 4ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
- CERRI, Luís Fernando (org.). *O ensino de história e a ditadura militar*. Curitiba: Aos quatro ventos, 2003.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. São Paulo: Difel, 1989.
- DAGNINO, Evelina (org.). *Os anos 90: política e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- DUTRA, Eliana R. de Freitas. História e culturas políticas. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, p. 13-28, dez. 2002.

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.

FERRO, Marc. *A história vigiada*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara / Koogan S. A, 1989 (1973).

GIANNINI, Sílvio. Romance nos porões: com a minissérie Anos Rebeldes, pela primeira vez a TV mostra o Brasil do regime militar de 1964. *Veja*, n. 1243, p. 86, 15 jul.1992, São Paulo, Editora Abril.

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

GONTIJO, Silvana. *A voz do povo: o IBOPE do Brasil*. São Paulo: Objetiva, 1996.

HAMBURGER, Esther. *O Brasil Antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

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

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004 (1979).

KORNIS, Mônica de Almeida. Anos Rebeldes e a construção televisiva da história. In: *Seminário 40 anos do golpe* (2004: Niterói e Rio de Janeiro) 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 321-328.

KORNIS, Mônica de Almeida. Uma memória da história nacional recente. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande (MS). *Anais* [...]. setembro de 2001.

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

KOSELLECK, Reinhart. *história/Historia*. Madrid: Trota, 2004.

KRAMER, Lloyd S. Literatura crítica e imaginação histórica: o desafio literário de Hayden White e Dominick Lacapra. In: HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 131-173.

KUSHNIR, Karina; CARNEIRO, Leandro Piquet. As dimensões subjetivas da política: cultura política e antropologia da política. *Estudo Históricos*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 24, p. 227-250, 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, German. *Os exercícios do ver: hegemonia audiovisual e ficção televisiva*. Tradução: Jacob Gorender. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 2004.

MARTINS FILHO, João Roberto. A guerra da memória: a ditadura militar nos depoimentos de militantes e militares. *Varia História*, Belo Horizonte, n. 28, p. 178-201, dez. 2002.

MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998 (1989).

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A história política e o conceito de cultura política. *LPH: Revista de História*, v. 6, p. 87-95, citation_lastpage= 100, 1996.

NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

ORTIZ, Renato. A evolução histórica da telenovela. In: ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e produção*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991 (1989). p.11-54.

ORTIZ, Renato. *A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. *O campeão de audiência*. São Paulo: Best Seller, 1991.

- 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. 29-52.
- RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia e el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- 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.
- ROCHA, Amara Silva Souza. *Nas ondas da modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História I: fundamentos da ciência histórica. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora UnB, 2001.
- SADER, Emir. Nós que amávamos tanto o capital: fragmentos para a história de uma geração. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 7, n. 14, , p. 150-177, jul./dez. 2005.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964 – 1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92. (Coleção Literatura e Teoria Literária, v. 27).
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 a 1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SKLAR, Robert. *História Social do Cinema Americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- SOUSA, Alexandre Ricardo Lobo de. *O teatro no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes: o povo, a nação, o imperialismo e a revolução (1961-1964)*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001. Disponível em: <http://www.webhumanas.hpg.ig.com.br/cpcdm.pdf> Acessado em 8 jun. 2006.
- TOLEDO, Caio Navarro de. 1964 – Golpe contra as reformas e a democracia. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 13-47, 2004.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia*. Trad. Wagner de Oliveira Brandão. Revisão: Leonardo Avritzer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

- VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. 39ª Impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 (1988).
- WEINRICH, Harald. *Lete – arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001. p. 161-230.
- WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Tradução Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Television: technology and culture form*. New York: Schocken Books, 1975.
- YERUSHALMI, Yosef Hyim. Reflexiones sobre el olvido. In: YERUSHALMI, Yosef H. et al. *Usos del olvido*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

O cinema na conquista da América: um filme e seus diálogos com a história ¹

Se os historiadores estão procurando modelos de narrativas que justaponham as estruturas da vida comum pelos acontecimentos extraordinários, e a visão de baixo pela de cima, podem muito bem ser aconselhados a voltar à ficção do século vinte, incluindo o cinema [...].

Peter Burke, historiador²

Introdução

O trabalho que ora apresentamos consiste em uma pequena argumentação teórica, seguida de um exercício de aplicação de proposições que formulamos em nossa dissertação de mestrado. Naquela ocasião estávamos empenhados em encontrar abordagens teóricas que pudessem esclarecer algumas relações entre história e cinema que pudessem contribuir nos processos de construção de conhecimentos históricos escolares, nos quais os filmes figurassem como mediadores.

A intenção era que o trabalho resultasse numa ampliação do emprego de filmes nas aulas de história, levando as mídias audiovisuais a entrar para o horizonte cultural dos alunos. A finalidade última, entretanto, era que assim estivéssemos ajudando os nossos alunos a criarem ferramentas para leituras do mundo contemporâneo, cujos significados dos acontecimentos se têm transformado, muito em função das mídias audiovisuais.

¹ Texto publicado pela Revista Brasileira de Educação (RBE), v. 13, n. 37, p. 123-137, 2008. Agradeço à RBE a cessão de direitos para a publicação deste texto.

² BURKE, 1992, p. 347.

A maneira mais precisa para iniciarmos uma discussão sobre um tema tão visitado, e, paradoxalmente, tão pouco esclarecido, talvez seja parafrasear Robert Rosenstone (1997). O historiador, depois de refletir sobre a trajetória histórica das relações humanas com o passado, tomando como eixo principal a inserção do cinema como mediador nesses processos, sentenciou: “o cinema muda as regras do jogo histórico”, pois “as imagens são muito mais complexas que qualquer texto escrito” (Rosenstone, 1997, p. 22, tradução própria). Nesse contexto é que se inscreve o presente artigo. Noutras palavras, pretendemos oferecer elementos para que as relações entre cinema e história sejam iluminadas por outro viés teórico, evidenciando novos aspectos dos processos sociais que presidem essa interação, ou que, pelo menos, podem ser tomados como protocolos das interações sociais nas abordagens analíticas que pretendem estudá-las.

O quadro teórico foi o grande desafio que enfrentamos, uma vez que análises de filmes são trabalhos corriqueiros em praticamente todos os campos das ciências humanas. Assim, a argumentação que apresentamos se assentou, necessariamente, em teses de tradições acadêmicas distintas, nas quais, entretanto, é possível encontrar concordâncias significativas: de um lado, a história cultural; de outro, a psicologia sociocultural, ambas representadas pelas obras de Roger Chartier e de James Wertsch, respectivamente.

Os dois autores têm em comum o fato de serem reconhecidos internacionalmente pelas abordagens teóricas que formularam, além de desenvolverem pesquisas inovadoras nos campos de conhecimento em que atuam. O historiador da cultura tem pesquisado, entre outros temas, as práticas socioculturais de escrita e leitura na sociedade de corte francesa. O teórico da psicologia sociocultural vem refletindo sobre a complementaridade entre os conceitos formulados por L. S. Vygotsky e Mikhail Bakhtin, sugerindo possibilidades do emprego articulado das teses desses autores em pesquisas que têm os processos de ensino-aprendizagem como foco.

Chartier e Wertsch, não obstante a diversidade de objetos e do arsenal teórico a que recorrem, consideram a cultura como ambiente de construção dos significados do mundo da experiência (histórica e/ou educacional), e tomam os bens culturais como ferramentas que os homens empregam nas suas práticas sociais. Nesse sentido, consideramos que ambos, em que pese as demandas teóricas de seus respectivos objetos de estudo, recorrem a premissas que os aproximam de maneira surpreendente.³

O caso do cinema parece-nos ainda mais importante na argumentação. As reflexões sobre as possibilidades de análise da linguagem cinematográfica pautaram-se nas teses de Bakhtin – sugeridas por alguns pesquisadores para superar limitações de outros enquadramentos teóricos (STAM, 1992). Assim, sugerimos que, além de apreender a linguagem cinematográfica, as teses bakhtinianas – conforme são empregadas na psicologia sociocultural⁴ –, cotejadas com a argumentação de teóricos do cinema como Jean Mitry (1989) e Jacques Aumont (1995), contribuem para apreendermos também possibilidades de apropriação de um filme pelo público.

Uma incursão nas obras desses autores permite-nos defender então o emprego de conceitos bakhtinianos como eixo orientador para a análise de dois processos diferentes: o primeiro, nas interações entre o público e o filme, considerando os contextos socioculturais e históricos nos quais acontece a exibição; o segundo, na leitura/apreensão da diegese fílmica, buscando compreender os discursos construídos pelos filmes a partir das interações entre os elementos que compõem a linguagem

³ Wertsch, em um de seus últimos trabalhos, tem como foco as lembranças coletivas de adolescentes que experimentaram as transformações ocorridas na transição da antiga União Soviética para Rússia (2002). Noutra obra o autor emprega pesquisas sobre alunos estadunidenses e soviéticos em suas reflexões sobre a construção do conhecimento histórico, apresentando o significado das narrativas nesses processos (1999). Ao analisar as “lembranças coletivas”, ou lidando com diversas pesquisas no campo da educação em seus trabalhos, Wertsch não parece formular uma reflexão muito distante da que aqui desenvolvemos, apesar de o autor não empregar textos audiovisuais. A questão da necessidade de reconhecimento e da resistência às aproximações e paralelismos teóricos entre diversas disciplinas acadêmicas é abordada por Wertsch, especialmente no primeiro capítulo de *La mente en acción* (1999).

⁴ Apoiamos este argumento nos trabalhos de Wertsch, especialmente em sua obra *La mente en acción* (1999, p. 47).

cinematográfica.⁵ Nosso argumento, apesar de a princípio parecer inovador, somente emprega as reflexões apresentadas por James Wertsch a um objeto diferente — o cinema —, tomando o cuidado de reconhecer a especificidade que lhe é própria — sua linguagem.

Discursos: os significados contextualizados segundo Bakhtin

O historiador francês Roger Chartier (1989) faz uma extensa argumentação para apresentar as premissas teóricas nas quais se assentam os trabalhos reunidos na sua obra *História cultural: entre práticas e representações*. Ao refletir sobre a história cultural, considera que tem por principal objeto “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”. Assim, a história cultural para Chartier (1989, p. 16-17) deve ser “entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido” e dirigir-se às “práticas que pluralmente, contraditoriamente, dão significado ao mundo” (CHARTIER, 1989, p. 27). No entanto, para que se possa realizar uma abordagem dessa natureza, é necessário contar com um instrumento teórico-metodológico eficaz, pois

A problemática do “mundo como representação”, *moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam*, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. (CHARTIER, 1989, p. 23-24, grifo nosso).

O historiador, ao referir-se ao “mundo como representação”, está considerando que sua “construção” se dá fundamentalmente no campo simbólico e, nesse sentido, é “moldado através das séries de discursos que o apreendem e estruturam”. No entanto, discursos podem ser enunciados por meio de diversas linguagens, mas para se constituírem como tais requerem a existência de um meio (suporte) de expressão para serem

⁵ Sugestão de Stam (1992).

compartilhados. Nesse aspecto, as reflexões de Chartier não diferem daquelas que encontramos em trabalhos de psicólogos socioculturais. Uma resposta à questão apresentada por Chartier pode então nascer a partir das reflexões de Wertsch.

Ao debruçar-se sobre as obras de Vygotsky e Bakhtin, Wertsch (1999, 2002) apontou “aproximações conceituais”, para empregar seus próprios termos, nos aspectos concernentes ao emprego de signos e discursos pelos indivíduos. Segundo o autor, ambos consideram que o emprego do material semiótico, as “ferramentas culturais” disponíveis na cultura são organizadoras do subjetivismo individual. Decorre dessa premissa que a configuração da consciência, da memória – individual e social – e a realização do aprendizado são processos que nascem a partir das interações sociais mediadas por ferramentas culturais.

Ancorado nos argumentos de Vygotsky e Bakhtin, Wertsch defende outra maneira de abordar a psicologia individual. Rompendo com o conceito de sujeito universal que caracteriza outras abordagens, o psicólogo considera necessário “elaborar uma explicação dos processos mentais que reconheça a relação essencial entre estes processos e seus cenários culturais, históricos e institucionais”. Wertsch (1993, p. 23) pretende “seguir uma proposta mais geral, segundo a qual os instrumentos mediadores surgem em resposta a uma extensa série de forças sociais”.

A partir dessa premissa, Wertsch (1993, p. 25) considera que “é a ação, mais do que os seres humanos ou o ambiente, considerados isoladamente, que proporciona o ponto de entrada para uma análise”. Para ele, “a ação tipicamente humana emprega ‘instrumentos mediadores’ tais como ferramentas ou linguagem e estes instrumentos mediadores dão forma a ação de maneira essencial” (WERTSCH, 1993, p. 29). No entanto, Wertsch concebe a “ação humana” de maneira diferenciada. Segundo o autor:

Os tipos de referenciais que tenho em mente podem ser encontrados nos trabalhos de escritores russos e soviéticos, como Bakhtin [...] *enfocando o*

enunciado como forma de ação; Vygotsky [...] com ênfase no discurso do pensamento e mais genericamente na “ação mediada”.⁶ Um ponto comum de convivência entre todos esses autores são seus enfoques na ação humana concreta e dinâmica que ocorre em contextos reais, espaço-temporais e sociais (WERTSCH, 1998, p. 60-61, grifo nosso).

Nesse trecho Wertsch remete-nos às reflexões de Chartier sobre um conceito central de sua argumentação: o de apropriação. Segundo o historiador, a noção de apropriação deve ser “colocada no centro de uma abordagem de história cultural que se prende com práticas diferenciadas, com utilizações contrastadas” (CHARTIER, 1989, p. 26). Assim, o historiador da cultura define o conceito de apropriação como tendo

[...] por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder deste modo *atenções às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em muitas outras também)* é reconhecer [...] que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas. (CHARTIER, 1989, p. 27, grifo nosso).

Os autores não estão, pois, preocupados com as ferramentas representacionais (ou representações) em si, mas com a “ação” concreta realizada nas práticas sociais pelos sujeitos que as empregam. Ambos perseguem formas de compreender as condições e os processos “que, muito concretamente, determinam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas em muitas outras também)”, sendo que o diferencial apresentado em seus respectivos argumentos se baseia em reconhecer

⁶ O conceito de “ação mediada” refere-se às ações cognitivas e/ou práticas, realizadas por meio dos “mediadores semióticos”, ou seja, ações que exigem um processo qualquer de aprendizagem para serem realizadas (“Estudos socioculturais: história, ação e mediação”, in Wertsch, 1998, p. 107-121). No trabalho que lida com as “lembranças coletivas”, o autor emprega a noção de “ferramentas culturais” – termo mais próximo ao uso que fazemos dele aqui –, que estaria ligada ao seguinte argumento de Vygotsky: “A invenção e o uso de signos como meios auxiliares para solucionar um dado problema psicológico (lembrar, comparar coisas, relatar, escolher etc.) é análoga à invenção e ao uso de instrumentos, só que agora no campo psicológico. O *signo age como um instrumento* da atividade psicológica de maneira análoga ao papel de um instrumento no trabalho” (VYGOTSKY, 1994, p. 70, grifo nosso). Nesse argumento também encontramos o significado das “ferramentas culturais” nos processos de aprendizagem que estejam assentados na formulação de problemas, tal como propomos a seguir.

que essas categorias “devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas”, pois somente aí, na “ação humana concreta e dinâmica que ocorre em contextos reais, espaços-temporais e sociais”, os significados do “mundo como representação” podem ser apreendidos (CHARTIER, 1989, p. 26-27).

Assim, mesmo que em campos distintos, Chartier e Wertsch têm em mente que uma análise que enfoque as interpretações do mundo, tomando as ferramentas que pretendem representá-las, somente tem sentido na medida em que são reconhecidas as práticas nas quais os homens que as realizam estão engajados. A contribuição de Bakhtin torna-se essencial à análise, precisamente porque seus trabalhos visam apreender os significados atribuídos ao mundo não a partir dos signos ou dos discursos isolados, mas segundo o *enunciado* completo no qual estão envolvidos, ou seja, a partir do contexto sociocultural e histórico no qual o enunciado se realiza concretamente. As teses de Mikhail Bakhtin, conforme demonstraremos, abrem possibilidades de reconhecermos muitas das relações que se estabelecem entre os discursos da história e do cinema em diversos contextos socioculturais.

O enunciado: discursos e diálogos em contextos definidos

Mikhail Bakhtin foi um pensador soviético contemporâneo do psicólogo Vygotsky e do cineasta Eisenstein, mas que teve seus trabalhos publicados no Ocidente somente na segunda metade do século XX. No sentido de apreender os processos humanos dos quais a linguagem participa, Bakhtin privilegiou em suas reflexões a ação de enunciação e procurou demonstrar que todos os discursos se caracterizam por serem dialógicos. Os autores que têm mergulhado nas obras do autor consideram que o conceito de dialogismo⁷ é central nas suas proposições porque é ele que

⁷ Estamos empregando o conceito de dialogismo como sugere Stam (1992, p. 33-34): “Bakhtin, caracteristicamente, estende o sentido de interação verbal, que é apenas outra denominação para ‘diálogo’, no sentido primário do discurso entre duas pessoas a outros domínios até mesmo metafóricos. Essa concepção ampla de dialogismo, considerada como o modo característico de um universo marcado pela heteroglossia, oferece inúmeras implicações

converte o foco da análise dos discursos para o enunciado (WERTSCH, 1993, p. 74; STAM, 1992, p. 72), pretendendo esclarecer as relações que se estabelecem entre texto e contexto. Nesse sentido, Bakhtin emprega o termo “tema”, e explica:

Um sentido definido único, uma significação unitária, é uma propriedade que pertence a cada enunciação como um todo. Vamos chamar o sentido da enunciação completa o seu tema. [...] Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem à enunciação. [...] Conclui-se que o tema da enunciação é determinado não só pelas formas lingüísticas que entram na composição (as palavras, as formas morfológicas ou sintáticas, os sons, as entonações), mas igualmente pelos elementos não verbais da situação. (BAKHTIN, 1997, p. 128).

Neste trabalho, como o emprego dos conceitos bakhtinianos está voltado para a compreensão das significações sociocultural e historicamente contextualizadas dos discursos, remetemo-nos ao seu conceito de “tema”,⁸ porque é no seu interior que encontraremos as significações (BAKHTIN, 1997). Não empregaremos, entretanto, o termo “tema”, mas o termo “enunciado”. A escolha justifica-se porque a abordagem historiográfica (e também a da psicologia sociocultural, como vimos) busca saturar de “elementos não verbais” os contextos nos quais os enunciados realizaram-se concretamente. Noutras palavras, um exercício de pesquisa histórica exige

para os estudos sobre cultura. [...] Esse conceito multidimensional e interdisciplinar do dialogismo, se aplicado a um fenômeno cultural como um filme, por exemplo, referir-se-ia não apenas ao diálogo dos personagens no interior do filme, mas também ao diálogo do filme com filmes anteriores, assim como ao ‘diálogo’ de gênero ou de vozes de classe no interior do filme, ou ao diálogo entre as várias trilhas (entre a música e a imagem, por exemplo). Além disso, poderia referir-se também ao diálogo que conforma o processo de produção específico (entre produtor e diretor, diretor e ator), assim como às maneiras como o discurso cinematográfico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta”.

⁸ Considerando a especificidade que as teses de Bakhtin apresentam, preferimos empregar seus próprios argumentos para explicar os termos “tema” e “significação” como aparecem *Marxismo e filosofia da linguagem* em (BAKHTIN, 1997, p. 127-129, grifos nossos): “O tema da enunciação é, na verdade, assim como a própria enunciação, individual e não-reiterável. Ele se apresenta como a expressão de uma situação histórica concreta que deu origem a enunciação [...] Somente a enunciação tomada em toda a sua amplitude concreta, como fenômeno histórico, possui um tema [...] A maneira mais correta de formular a inter-relação do tema e da significação é a seguinte: o tema constitui o estágio superior da capacidade lingüística de significar. A investigação da significação de um outro elemento lingüístico pode, segundo a definição que demos, orientar-se para duas direções: para o estágio superior, o tema; nesse caso, tratar-se-ia da investigação da significação contextual. Ou então ela pode tender para o estágio inferior, o da significação: a investigação da palavra dicionarizada”

que a enunciação dos discursos seja sempre historicizada – apreendida no contexto histórico no qual se realizou a ação, para que o historiador possa reconhecer os significados históricos que carregam (CHARTIER, 1989, p. 63).

Segundo Bakhtin, os discursos, ao serem enunciados, estão realizando “diálogos” em dois contextos diferentes: um mais complexo e amplo, o da “comunicação cultural” – dos discursos científicos, artísticos, políticos etc. –; e outro, mais próximo, simples e restrito, com os quais dialoga mais imediatamente – o contexto dos interlocutores de seu grupo ou meio (BAKHTIN, 1992). Os discursos apresentam para o autor duas formas de apreciação: a entonação expressiva e a voz. No ato de enunciação, os discursos adquirem um acento próprio daquele que o enuncia: a “entonação expressiva” (BAKHTIN, 1992). Um discurso escrito, por exemplo, recebe uma “entonação expressiva” todas as vezes que for proferido por um enunciador diferente. Existe, entretanto, uma apreciação mais significativa e que é própria de cada discurso: a “voz”.

A “voz” do discurso expressa o juízo de valor do autor, seu horizonte conceitual (socioideológico). O discurso representa então uma escolha, uma tomada de posição do autor ante os múltiplos discursos que se pretendem apropriar/representar da/a realidade de uma época, num contexto sociocultural determinado. A essa apreciação – expressão do horizonte conceitual do autor do discurso – é que o pensador denomina “voz”. Ao analisar a “voz” no romance, Bakhtin (1998, p. 106) argumenta que:

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.

O grifo no texto é significativo para nossas reflexões, pois Bakhtin enfatiza assim que o autor do discurso não reproduz uma posição

“socioideológica”, mas realiza uma apropriação⁹ pessoal e diferenciada dos diferentes discursos que circulam numa época definida. Mais precisamente, segundo Bakhtin, a voz do discurso não somente se constitui e está articulada ao seu contexto de enunciação, como formula uma “reação responsiva” aos outros discursos, enunciados e/ou supostos, com os quais entra em diálogo nesse contexto. Bakhtin (1998, p. 88-89) argumenta que

[...] em todas as direções, o discurso se encontra com o discurso de outrem e não pode deixar de participar, com ele, de uma interação viva e tensa. O discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua-orientação dialógica no discurso de outrem no interior do objeto. A concepção que o discurso tem de seu objeto é a dialógica.

A esse processo dialógico, de reação responsiva e recíproca entre os discursos, denominamos “interanimação dialógica das vozes dos discursos” ou, simplesmente, “interanimação dialógica” (WERTSCH, 1993, 1998). A concepção é definida nos escritos de Bakhtin como uma aproximação que pudesse escapar às limitações dos campos de conhecimento, que, por isso, ele chamava de “translinguística”.

Assim, a aplicação das teses de Bakhtin com a finalidade de objetivar e esclarecer os processos que se desenrolam entre os sujeitos/agentes sociais que empregam discursos em determinados contextos socioculturais permitem-nos surpreendê-los no momento que realizam, concretamente, a atribuição de significados ao mundo. Mais ainda, permitem uma análise

⁹A ideia de apropriação que empregaremos corresponde a atitudes organizadas segundo “estratégias de distinção ou de imitação”, considerando que “os empregos diversos dos mesmos bens culturais se enraizam nas disposições do *habitus* de cada grupo”, como argumenta Chartier (1989, p. 137), mas enfatizando que o processo que é foco de nossa análise obedece ao que Michel de Certeau (2000) define como sendo o “consumo cultural das massas” — que, para Chartier, seria definido como uma “outra produção”. Assim, a leitura de um texto, por exemplo, pode escapar à passividade que tradicionalmente lhe é atribuída. “Ler, olhar ou escutar são, efetivamente, uma série de atitudes intelectuais que — longe de submeterem o consumidor à toda-poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar — permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou resistência. Esta constatação deve levar a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e os produtos historicamente diversos (livros e imagens, sermões e discursos, canções, fotonovelas ou emissões de televisão) propostos para o seu consumo” (CHARTIER, 1989, p. 59-60). Nesse sentido, consideramos que o *habitus* de um grupo social modela, mas não determina as maneiras de apreender a realidade concreta, abrindo sempre ao indivíduo possibilidades novas de apreendê-la e representá-la.

do horizonte conceitual (ideológico) que pretenderam imprimir aos discursos que enunciaram e o sentido histórico que pretenderam conferir a eles.

A linguagem cinematográfica e as teses de Bakhtin

A ideia de que bens culturais estão abertos a múltiplas leituras, ou que uma obra é sempre polifônica, tem uma aceitação tão ampla na atualidade que poderia até ser considerada uma unanimidade.¹⁰ A ideia de polifonia, entretanto, não deve ser confundida: ela não sugere que as obras estejam abertas a todas as leituras (ECO, 1991, 1997; CHARTIER, 2001). Muito ao contrário, na cultura encontramos protocolos de leitura que devem ser respeitados para que o “consumo” de bens culturais seja satisfatório a fim de que o processo de comunicação se realize a contento.

Nesse sentido, parece decisivo que, ao lidar com cinema, a especificidade de sua linguagem seja não somente reconhecida, mas valorizada na análise, pois é ela que permite a construção e o compartilhamento dos discursos cinematográficos — os filmes.¹¹ A mesma preocupação levou-nos a tomar as teses de Bakhtin como diretrizes para uma proposta de leitura, também cinematográfica, dos filmes, na qual o foco da análise volta-se para elementos que compõem a linguagem, privilegiando a imagem.¹² A situação exigiu então que procurássemos cotejar as proposições bakhtinianas com reflexões de teóricos do cinema, especialmente Jean Mitry, cujos argumentos nos pareceram mais apropriados ao diálogo.

Mitry, em *Estética y psicología del cine* (1989), compara a significação da imagem do mundo da experiência à imagem fílmica. Ele afirma que “A

¹⁰ A respeito da impossibilidade de um diálogo realizado por meio das mídias, o argumento do próprio Bakhtin (1992, p. 290) sugere essa possibilidade ao afirmar que “toda compreensão é preenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz”. A noção de reação responsiva é, assim, uma contribuição teórica decisiva, por servir igualmente aos “diálogos” sociais e aos cognitivos.

¹¹ Concebemos os filmes, antes de tudo, como narrativas: discursos que recorrem à linguagem cinematográfica para serem formulados. Os filmes são considerados assim por autores tão diversos como Metz (1980) e Maingueneau (2001).

¹² As teses de Bakhtin têm sido empregadas para análise de filmes, de forma diferenciada, por autores como Robert Stam (1992) e Robert Burgoyne (2002).

significação fílmica é completamente diferente. Nunca – ou raramente – depende de uma imagem isolada, e sim de uma relação entre as imagens, quer dizer, de uma implicação no sentido mais geral do termo” (MITRY, 1989, v. 1, p. 133, tradução própria). As afirmações de Mitry remetem-nos às de Bakhtin (1997, p. 106), quando afirma que o significado do signo está “totalmente determinado por seu contexto. [e que] De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis”.

Para Mitry (1989), a imagem fílmica não é uma representação do real, mas o real apresentado na tela, o que faz com que a imagem fílmica possa ser reconhecida pelos códigos culturais de leitura do mundo da experiência. Segundo o autor, o cinema apresenta, entretanto, uma diferença: as imagens, ao serem escolhidas para comporem uma cena e construírem a narrativa, adquirem uma significação específica. A escolha feita pelos realizadores, o enquadramento dado à imagem e suas relações com outras imagens que figuram no filme conferem um outro significado ao real apresentado na tela.

A argumentação anterior, em termos bakhtinianos, leva-nos a considerar que nas imagens fílmicas o real recebe uma “entonação expressiva” própria do outro. Elas estão articuladas ao horizonte conceitual dos realizadores, constituindo-se e/ou compondo a sua voz. As imagens podem, ainda, fazer parte de um universo de outras vozes sobre as quais vai ressoar a voz dos realizadores (BAKHTIN, 1992, 1997). Nessa perspectiva, Mitry (1989, v. 1, p. 143, tradução própria) afirma:

No cinema, ao contrário [da realidade], os objetos são apresentados sob um aspecto significativo. [...] este acento que se nos escapa na realidade é posto em evidência pela imagem fílmica, tanto mais quanto o que se acha implicado no filme é menos o objeto mesmo que um aspecto deste objeto, uma imagem.

A argumentação do autor oferece possibilidades de aplicarmos as proposições de Bakhtin no sentido de sugerir uma abordagem da linguagem cinematográfica conformando uma alternativa para a “leitura” do discurso que um filme constrói. Tomando a argumentação de Mitry como

referência, podemos concluir que os códigos culturais de compreensão do real fornecem as chaves de leitura da narrativa imagética que os filmes compõem. No entanto, as imagens empregadas em um filme recebem apreciações diferenciadas daquelas que têm na realidade, e seus significados são apreendidos segundo as relações que estabelecem com outras imagens no contexto da película. As imagens estão, assim, em interanimação dialógica com os outros elementos que compõem a narrativa cinematográfica.

As reflexões de Mitry, apreendidas pelo viés bakhtiniano, sugerem que a análise dos discursos cinematográficos deve considerar seus diálogos em dois contextos distintos: o contexto sociocultural e histórico de enunciação (de produção ou exibição)¹³ mais amplo, o da “comunicação cultural”; e outro mais restrito, o do filme. Noutras palavras, tomando as imagens-movimento ou o filme no seu conjunto, os diálogos acontecem em duas esferas diferentes: com os discursos que circulam na cultura da sociedade da qual se originou a produção ou na qual é realizada a exibição, e das imagens-movimento com outros elementos constitutivos da narrativa cinematográfica. Cabe aqui uma observação decisiva para nosso estudo: para que os diálogos possam ser realizados de forma mais significativa e/ou com finalidades educacionais, é necessário que o público tenha construído representações que permitam uma formulação de discursos com os quais o filme se propõe a dialogar ou formular uma “reação responsiva”.¹⁴

Uma visão bastante sumária das teses bakhtinianas e suas assertivas acerca dos processos dialógicos dos discursos e seus significados, cotejada com a argumentação de Mitry sobre a linguagem cinematográfica,

¹³ Importa salientar que a análise, conforme a intenção para a qual está voltada — histórica ou educacional —, privilegiará um dos focos de enunciação: ou o da época de produção, ou o da época de exibição.

¹⁴ A ideia de que os discursos têm origem nas representações foi sugerida por Chartier (1989, p. 18), ao afirmar que devemos “considerar estas representações como as matrizes de discursos e de práticas diferenciadas [...]”. Observe-se que sejam as representações consideradas em quadros teóricos que a concebem como mais históricas e flexíveis (como em Norbert Elias), ou mais estáveis (como em Durkheim), isso não constitui impedimento ao emprego dos discursos como expressões destas, uma vez que os discursos e seus significados são tomados segundo sua enunciação em contextos sociocultural e historicamente situados. A respeito da discussão, consultar Malerba (2000, p. 199-225) e Geertz (1989, p. 188).

fornecem-nos novas chaves para uma aventura pelo universo das relações entre história e cinema. Vejamos, pois, uma possibilidade de aplicação da argumentação que construímos e seus resultados.

Um filme em múltiplos diálogos com a história

A abordagem metodológica de um filme somente pode ser realizada a partir de elementos escolhidos e recolhidos da obra, uma vez que ela é sempre “aberta” (ECO, 1991), mais ainda se considerarmos que a linguagem cinematográfica permite a reunião das demais linguagens. O limite de um artigo exige que sejam feitas restrições às escolhas, artifício que é inerente a qualquer exercício analítico. Nesse sentido, seria arriscado considerar que a abordagem de um filme venha a esgotar quaisquer possibilidades de um exercício como esse. A intenção que alimentou a iniciativa apresentada aqui se limita apenas a demonstrar possibilidades.

O filme escolhido como objeto deste estudo foi realizado pelo diretor Ridley Scott, distribuído e exibido em 1992. O diretor tem uma carreira na qual figuram filmes como *Os duelistas*, *Gladiador*, *Cruzada*, *Alien – o oitavo passageiro*, *Thelma e Louise* e *Blade Runner – o caçador de andróides*, além de *Os vigaristas*, *Hannibal* e *Todas as crianças invisíveis*. A versatilidade de Scott compara-se ao trabalho primoroso da fotografia de seus filmes (sua formação básica) e acompanha o uso que faz da trilha sonora – duas marcas indelévels de sua filmografia. No Brasil, a película recebeu o título de *1492 – A conquista do paraíso*, uma tradução literal do título original: *1492 – Conquest of paradise*. Apesar de o título sugerir que se trata do processo de “descoberta da América”, o filme é construído como uma biografia de Cristóvão Colombo, que assim serve de mote ao cineasta e/ou realizadores para lidar propriamente com o tema – muito difundido e visitado na época, pois sua exibição nos cinemas coincidiu com as comemorações dos 500 anos da viagem.

Colombo figura na película como o único protagonista de uma epopeia, retirando do contexto de época muitos dos fatores históricos que

contribuíram decisivamente para a realização daquela empreitada. A estrutura do discurso, portanto, já transforma o filme em um problema, torna todo o filme uma questão a ser trabalhada pelo professor: uma análise crítica e ativa poderia dirigir suas perguntas para esclarecer os limites de um acontecimento histórico ser fruto, unicamente, da vontade de um ser humano.

Vale observar que, como qualquer obra, um filme dialoga especialmente com o que Bakhtin chama de “comunicação cultural”. Assim, um ambiente de mobilização e/ou transformação coletiva de uma sociedade não corresponderia ao contexto de diálogo da época de realização do filme – a contemporaneidade está mais para o individualismo e grandes ídolos –, muito ao contrário do momento histórico no qual se desenrola a trama, mesmo considerando que o período representado tem sido concebido um marco da emergência do individualismo no Ocidente (BAKHTIN, 1996; BURKE, 1992; ANDERSON, 1995; BURCKHARDT, 1991; DELUMEAU, 1983).

A abertura e outras sequências em diálogos com o conhecimento histórico

1492 – A conquista do paraíso, em sua abertura, remete o público à época¹⁵ na qual se desenrolaram os acontecimentos, contextualizando historicamente – de forma genérica e discutível, é verdade – a narrativa e o universo a partir do qual o discurso cinematográfico vai se constituir. São apresentados os créditos do filme, com imagens pictóricas como pano de fundo, seguidos da apresentação de um prólogo escrito, no qual há uma descrição sumária da época na Espanha. Acompanha essa abertura uma música de som ritmado, cadenciado, executado numa mistura de vozes (tribais/ópera?) e sons eletrônicos, sugerindo um sincretismo musical global. O diálogo aqui, mais sonoro que imagético, se trava com a produção

¹⁵ O contexto de época pode ser definido, sumariamente, como sendo o da região da Espanha, durante o século XV, em processo de constituição do Estado Absolutista, no qual a expulsão dos muçulmanos da Península Ibérica culmina com a conquista de Granada e a viagem de Colombo, em 1492.

musical da época e remete o público ocidental, simbolicamente, ao universalismo iniciado pelas descobertas da Era Moderna. Observa-se que os diálogos, novamente, realizam-se nas duas dimensões contextuais sugeridas pelos argumentos de Bakhtin: o do filme e o da “comunicação cultural”.

A abertura permite-nos observar a importância da trilha sonora na sua relação dialógica com as imagens e a trama, não somente no que diz respeito à capacidade que tem de inspirar emoção, mas também e principalmente de atender a finalidades da narrativa cinematográfica, quando e se bem articulada aos demais elementos do filme. A música que acompanha a abertura do filme foi composta por um músico renomado — *Vangelis* — e provoca no público uma sensação de expectativa, a de que estamos prestes a presenciar um acontecimento de extrema importância. Ela se converte no contexto da narrativa em elemento central, torna-se uma aliada decisiva na construção dramática e na pretensão do cineasta/realizadores de provocar emoções no público.

O resultado poderia ser resumido da seguinte forma: a sequência leva o público a experimentar uma sensação de emoção e expectativa, que nasce dos diálogos entre a mensagem escrita (violência e opressão); a música, que reverbera mais no corpo que nos ouvidos; e a cor vermelho-sangue que cobre a tela — referindo-se à ação cruel e sanguinária da Inquisição na Espanha da época, ou ao sangue derramado pelos europeus ao longo do processo de conquista da América, quem sabe? Aqui, o contexto é absolutamente compósito e nos faz reconhecer o significado atribuído à “magia do cinema”.

A primeira sequência apresenta imagens-movimento em que Colombo está com uma laranja nas mãos, sentado numa praia, com o oceano ao fundo e ladeado por seu filho, de uma perspectiva da qual podemos “avistar” uma embarcação no horizonte. O título da película, a abertura com sons épicos, a apresentação de uma versão do contexto de época na Espanha e as imagens-movimento que apresentam visualmente uma esfera, o mar revoltado e o oceano ao fundo, o figurino dos personagens e a

imagem da embarcação abrem uma infinidade de diálogos com outros discursos que circulam e circulavam nos acervos culturais dos homens que tiveram uma formação escolar no Ocidente.

O cineasta (e/ou realizadores) sugere também, por meio das imagens, o que virá em seguida. Segundo nos esclarece a argumentação de Jean Mitry (1989), as imagens têm nos filmes significados diferenciados daqueles que teriam no mundo da experiência, por terem sido escolhidas para figurar na tela. Voltando-nos para as teses de Bakhtin (1997), podemos considerar que os signos — nesse caso, as imagens que se tornaram signos ao serem apresentadas na tela —, segundo o argumento de Mitry, têm sentido somente no contexto de sua enunciação (o filme), e ainda estão relacionados ao contexto sociocultural e histórico de produção e/ou de exibição que devem ser avaliados na análise. Vejamos então o filme nos dois contextos e alguns dos possíveis diálogos com eles.

Observamos que diversos signos foram introduzidos na narrativa: o oceano, a embarcação, uma laranja (uma esfera). Elementos que também obedecem à estratégia de construção do discurso cinematográfico, mas, nesse caso, são explícitos em suas propostas de diálogos. O diálogo proposto pelo discurso cinematográfico trava-se com os discursos da história ocidental, especificamente o processo denominado “expansionismo marítimo europeu”, que consta em qualquer livro de história. Recorrendo a Chartier (1989, p. 13-28), concluiríamos que esses elementos são signos que remetem os sujeitos que assistem ao filme à representação que a sociedade contemporânea construiu daquele momento histórico.

Resumindo e reportando-nos às proposições de Bakhtin (1992), os realizadores, ao recorrerem àqueles signos para construir seu discurso-filme, dialogam com os discursos históricos consolidados dessa sociedade — da “comunicação cultural” na qual eles também estão inseridos. O filme promove uma “reação responsiva” aos discursos consolidados dos indivíduos que compõem o público. Este pode concordar e incorporar o filme como a “sua” representação de época, ou reagir, buscando resistir ao

discurso cinematográfico, contestando ou até ignorando a interpelação proposta pela película.

O cineasta (e/ou realizadores) recorreu ao repertório que a comunicação cultural disponibilizou no contexto contemporâneo e, reconhecendo esses discursos, formulou signos — a partir das imagens capturadas do mundo, como diz Mitry (1989) — que se referem a eles. Inseriu-os na tela, compondo a narrativa fílmica, constituindo seu próprio discurso. Nessas mesmas circunstâncias, um outro cineasta poderia recorrer a outras imagens, a outros “signos” com a mesma finalidade: a de servir à construção da sua narrativa. Um olhar informado e atento apreende imediatamente todos esses signos que o diretor/realizadores oferece(m) na película, mas seus desdobramentos cognitivos — nas interpretações que se constroem da história na ou para a construção de conhecimentos — dificilmente podem ser mensurados.

A seguir, na mesma sequência, Colombo pede a seu filho que observe uma embarcação que navega oceano adentro, e vai descrevendo verbalmente o que observamos cinematograficamente: o desaparecimento progressivo da embarcação. Assim, o cineasta, antes mesmo da fala do personagem, já construiu um discurso cinematográfico que permitiria, a um bom observador, inferir sobre a questão abordada na sequência. O diálogo proposto pelo discurso cinematográfico refere-se à maneira como, a partir daquela época, passam a ser observados e concebidos os fenômenos, empregando a razão para explicá-los — nesse caso, a esfericidade da Terra, tal qual a da laranja.

O diálogo constrói-se no campo do conhecimento histórico propriamente dito, pois o público para o qual o filme dirige-se seria composto por pessoas que frequentam os cinemas e/ou as locadoras de filmes. Pessoas que se supõe concluíram a educação de nível fundamental e, por isso, reconhecem que a esfericidade da Terra era um conhecimento “recente” naquela época. Noutras palavras, sabem que a esfericidade da Terra não era, ainda, universalmente reconhecida, e as viagens pelo “mar oceano” eram consideradas ameaçadoras. Nessa medida, podemos dizer

que as vozes do discurso cinematográfico e histórico se interanimam mutuamente. O diálogo aqui é tão evidente que dispensa uma análise mais demorada. No entanto, numa sala de aula na qual os alunos não têm conhecimento dessas peculiaridades históricas, essas sequências do filme seriam desconsideradas. Nesse sentido, o papel fundamental do professor poderia se limitar a tornar evidente, esclarecer a pretensão dos realizadores nessa passagem do filme — dialogarem, ou mais precisamente, provocarem “reação responsiva” no público.

Uma outra sequência que elucida possibilidades da aplicação teórico-metodológica que defendemos é a da sabatina à qual Colombo se submete na Universidade de Salamanca acerca de seu arrojado projeto. Nela não são as imagens os elementos cinematográficos que interpelam o público, mas os próprios diálogos entre os personagens da película que instigam reações responsivas. Nas discussões que se travam entre Colombo e seus arguidores, aparecem os discursos das concepções científicas que se confrontavam na época: a visão católica, ainda baseada nas teses de Ptolomeu, e as novas teses renascentistas sobre o universo. Verifica-se a riqueza dessa discussão, não somente para esclarecer e informar sobre essas concepções, mas para a compreensão dos processos, das disputas históricas que se constituíram em torno dela, dos interesses envolvidos e da condição que tem a Igreja católica no contexto da época.

Algumas questões que são apresentadas pelo discurso cinematográfico provocam (ou permitem que observemos a intenção de provocar) reações responsivas no público. Elas se referem à composição do comitê “científico” que decidiu sobre a viagem; dos motivos de sua composição contar com representantes da monarquia espanhola e da Igreja católica; da discussão sobre o poder daqueles que detêm o conhecimento; das relações entre a crise que a Igreja passou naquela época com a perda desse poder.

Os diálogos são inúmeros e as reações responsivas prendem-se ao contexto de enunciação e ao repertório que o público apresenta no momento da exibição — o da comunicação cultural —, ou seja, dependendo do

conhecimento histórico e da extensão da crítica do público, uma infinidade de elementos ligados aos processos humanos que envolvem as relações de poder e interesse é interpelada e pode ser explorada pedagogicamente. Os diálogos podem levar, por exemplo, a um questionamento do significado que têm aqueles homens ou aquelas instituições que se arrogam o direito de deter o conhecimento, e que reflexos isso tem nas relações de poder em todas as épocas e mesmo atualmente.

Na mesma sequência da Universidade de Salamanca, Colombo contra-argumenta ao representante da Igreja que a conquista das Índias seria uma forma de expandir a fé cristã. Ao arguidor representante da monarquia diz que poderia trazer riquezas à Espanha e torná-la não um reino, mas um império. O jogo de cena é muito instigante e significativo porque Colombo, ao se sentir acuado pelas perguntas de um e outro, procura recorrer aos interesses que cada um deles poderia reconhecer na sua empreitada. O navegador busca apoio na própria disputa que se travava entre esses agentes sociais naquela época, num cenário histórico mais amplo.

Observamos que a interanimação das vozes que o filme permite é muito mais rica se o conhecimento histórico e/ou o repertório cultural, ao qual o público puder recorrer para apreendê-la e problematizá-la, em toda a sua dimensão, forem suficientemente elaborados. Uma ação no sentido de problematizar a sequência, evidenciando e/ou esclarecendo o contexto de época na Espanha, os interesses e as disputas dos envolvidos no processo histórico do qual emergiu o debate, iluminaria o diálogo que o filme pretende estabelecer e a interanimação de vozes promovida entre os discursos fílmico e histórico.

Noutra sequência, Colombo está a caminho de casa quando chega a uma praça em busca do filho e aí presencia (visualmente, compartilhando com o público a cena) a execução de hereges católicos pela Inquisição. Nessa sequência, o cineasta (e/ou realizadores) também buscou um diálogo com o conhecimento histórico; no entanto, para estabelecer a reação responsiva ou uma ação mais pedagógica (mais voltada para a construção

de conhecimentos propriamente históricos) com relação à época na qual se passa a trama, seria necessário mais conhecimento por parte do público. Nessas imagens-movimento são representados os rituais de execução característicos da Inquisição, com detalhes sobre os métodos de punição impostos aos hereges — enforcamento e depois fogueira para os arrependidos, ou somente fogueira para aqueles que não se arrependessem, que, nesse caso, eram queimados vivos. O impacto que a visão da cena provoca é enorme devido, certamente, ao apelo emocional com o qual *interpela* o público.

A abordagem da sequência demonstra que o emprego de filmes como mediadores na construção de conhecimentos históricos demanda que o contexto cultural seja rico em discursos sobre a história que venham a propiciar diálogos mais elaborados com o discurso cinematográfico. Também evidencia a importância da ação do professor e como uma mesma sequência pode ou não se tornar mediadora nos processos de ensino-aprendizagem — podendo ou não ser empregada como “ferramenta cultural” nos processos de construção do conhecimento histórico (ou outros mais), dependendo da ação do professor e/ou do conhecimento do público.

Nesse caso, duas possibilidades apresentam-se: uma na qual os métodos inquisitoriais se converteriam em informação — mera curiosidade histórica —, e outra que empregasse o impacto visual de sua representação na tela para abrir uma infinidade de questões sobre essa instituição, dialogando com o conhecimento histórico — de época e/ou contemporâneo —, contribuindo não somente para a construção de conhecimentos, mas também para a formulação de discussões acerca da cidadania, do poder, das relações e ações políticas, sociais, econômicas e culturais.

Muito mais que “erros” e “acertos”

Uma outra sequência do filme, muito elucidativa para nosso exercício, é aquela em que Colombo entra em casa e imediatamente se

encaminha para um canto do cômodo, onde existe uma espécie de lavabo estilizado. Depois de lavar as mãos e enxugá-las, completando a assepsia, encaminha-se para sua esposa para lhe dar a notícia de que conseguiu uma audiência com o Conselho do Rei, na Universidade de Salamanca.

A sequência pareceria absolutamente normal, até “didática”, não fosse seu anacronismo absoluto: sabemos que a assepsia só foi incorporada, mesmo nas práticas médicas ocidentais, no século XIX, e que os hábitos daquela época certamente não poderiam ser esses; um lavabo, mesmo que pequeno, e a preocupação com assepsia seriam coisas impensáveis numa casa da época. Contudo, ela nos permite constatar a historicidade do filme – como sugerem as considerações de Marc Ferro (1992, 1979) – apresentando um *anacronismo* facilmente identificável, posto que um hábito contemporâneo é representado em um filme que pretende retratar outra época.

A sequência revela também que a representação de um hábito contemporâneo projetado no passado – ou seja, (re)construído pelo filme – somente tem significado no contexto de sua produção (também de leitura). Segundo as considerações de Chartier (1989), só aí teria seu significado apreendido pelo público. Se confrontarmos o discurso cinematográfico com outros discursos da época que o filme (re)constrói, torna-se incontestável o fato de que não eram esses os hábitos daquele tempo. Analisado sob as proposições bakhtinianas, o discurso cinematográfico dialoga com outros discursos da contemporaneidade ao cometer esse anacronismo. Noutras palavras, ao dialogar com discursos do seu contexto de enunciação – o contemporâneo, no qual seu significado pode ser apreendido –, a sequência denuncia a historicidade do filme. Ao ser confrontada com discursos da época que propõe representar na tela, a sequência apresenta-se como um erro, uma desinformação, um desconhecimento histórico.

A cena permite que façamos comentários sobre duas importantes questões acerca do emprego de filmes como “ferramenta cultural” nesses processos: a ação do professor para esclarecimento do problema não exige dele um profundo conhecimento de época, como ocorre com outras

questões apontadas em outras análises, o que seria uma exigência exagerada,¹⁶ mas, em contrapartida, evidencia como as obras humanas estão imersas nos seus contextos históricos e as dificuldades de escaparem da sua historicidade. Assim, mais do que apresentar um “erro” histórico, o professor poderia explorar o problema para dar significado à disciplina, contribuindo para o esclarecimento de questões relacionadas a outras disciplinas.

Imagens-movimento e os dois contextos dialógicos

Nesse momento da exposição, vamos voltar o foco de análise para uma imagem-movimento que, fora do contexto fílmico e sem um diálogo com o conhecimento histórico, seria absolutamente desprovida de significado. A imagem-movimento consiste em uma mão que segura uma garrafa de vinho e se dirige a um cálice mais distante, faz que vai verter vinho nele, suspende o ato, retorna a um cálice mais próximo e, aí sim, serve o vinho. A imagem-movimento, apreciada “isoladamente”, não tem qualquer significado além desse. Entretanto, ao ser inserida no seu contexto do filme, passa a “interanimar” a voz do cineasta/realizadores com o restante das vozes apresentadas no discurso cinematográfico, e também com as vozes do discurso histórico. Vejamos, pois, a mesma imagem-movimento dialogando com seu contexto de enunciação mais próximo, o fílmico, e o mais amplo, o do conhecimento histórico.

A sequência inicia-se com a chegada do representante da monarquia à mesa do representante da Igreja, num ambiente que nos sugere o “refeitiório” da Universidade de Salamanca. A situação desenrola-se com discussões sobre a viagem de Colombo e os interesses envolvidos dessas instituições, culminando com a imagem-movimento que descrevemos anteriormente. A “mão” que figura na imagem-movimento é a do

¹⁶ As produções cinematográficas que têm produções mais preocupadas com aspectos históricos sempre mantêm um especialista ou uma equipe de historiadores como consultores. Assim, seria um disparate exigir de um professor que ele conhecesse em detalhes todas as épocas abordadas por filmes. Em contrapartida, uma análise que buscasse reconhecer tais detalhes estaria mais próxima de uma história factual, tão distante dos objetivos e trabalhos da historiografia contemporânea.

personagem que representou a monarquia na sequência em que Colombo expõe seus argumentos na universidade. O outro personagem, de quem é o cálice “não servido”, é o representante da Igreja que o acompanha numa refeição com pães e vinho. A descrição contextualizada da imagem-movimento seria então: na discussão ocorrida no “refeitório” entre os representantes da Coroa e da Igreja, acerca da viagem de Colombo, são apresentadas as disputas de interesses entre a monarquia e a Igreja, cena na qual observamos que o representante da monarquia interrompe a ação de “servir” vinho ao representante da Igreja.¹⁷

A imagem-movimento apresenta um significado tão importante quanto outras sequências completas do filme. Ao dialogar com os discursos que compõem o conhecimento histórico, não só apresenta disputas históricas ocorridas na Espanha por essa época, como, de maneira metafórica, sugere o desfecho dessas disputas entre a monarquia e a Igreja. O cineasta diz-nos, “metaforicamente” – por meio de imagens-movimento – que a monarquia, que até então “servia” à Igreja, está em vias de não “lhe servir” mais. Ao contrário, como atestam os estudos históricos, é a Igreja que passará a servir à monarquia como ferramenta na consolidação do Estado absolutista espanhol, pelo “aparelho ideológico” da Inquisição (ANDERSON, 1995).

Essas reflexões demonstram, com clareza, como as teses de Bakhtin podem ser aplicadas na realização de uma leitura de filmes: é possível perceber como, em um discurso cinematográfico, uma imagem-movimento estabelece diálogo com seu contexto mais imediato – o filme –, e com um contexto mais amplo – o da comunicação cultural; nesse caso, o contexto configurado pelos discursos da história. É fácil concluir que o reconhecimento desse diálogo amplia, decisivamente, o significado que se poderia atribuir à imagem-movimento, considerando-se somente o contexto fílmico. Outra observação importante é que a imagem-movimento que foi

¹⁷ A sequência também apresenta falas dos personagens que reforçam a interpretação que formulamos. No entanto, nossa intenção é evidenciar suas características imagéticas e a importância que essas têm num filme, bem como demonstrar a operacionalidade metodológica das teses bakhtinianas para analisar a linguagem cinematográfica.

foco de nossa análise e que formula um diálogo com os discursos da história poderia estar realizando o mesmo processo com outros discursos: políticos, filosóficos, científicos ou culturais da época representada no filme ou da época na qual foi realizada a produção.

Finalmente, é preciso reconhecer que o fascínio pelo cinema ou uma boa representação — seja de época ou temática — não bastam para o envolvimento de um filme em qualquer processo de ensino-aprendizagem. A qualidade de uma obra cultural sempre deve ser avaliada, mas se deve cuidar, sobretudo, para que o discurso cinematográfico não se converta em “verdade” (nem mesmo um documentário), uma vez que é característico dos seus dispositivos levar o público a esse tipo de percepção. Assim, para poder ser empregado como uma “ferramenta cultural”, um filme deve ser problematizado, não somente no que se refere ao seu conteúdo, como em suas estratégias narrativas e de convencimento. Nesse sentido, parece fundamental que, concebendo a escola como um ambiente de reflexão crítica sobre os valores veiculados pelas mídias, sempre se leve em consideração o caráter das mensagens que elas oferecem.

Ficha técnica do filme

1492 — A conquista do paraíso. 1992. Direção de Ridley Scott e co-produzido por França, Espanha e Estados Unidos. Com: Gérard Depardieu (Cristóvão Colombo), Armand Assante (Sanchez), Sigourney Weaver (Rainha Isabel), Loren Dean (Fernando), Ángela Molina (Beatrix), Fernando Rey (Marchena), Michael Wincott (Moxica), Tchéky Karyo (Pinzon), Kevin Dunn (Capitão Mendez), Frank Langella (Santangel), Mark Margolis (Bobadilla), Kario Salem (Arojaz), Billy L. Sullivan (Fernando - 10 anos).

Referências

ANDERSON, Perry. *As linhagens do Estado absolutista*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995.

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

- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. Tradução do francês Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. Trad. do russo Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. 3ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDNUB, 1996 (1965).
- BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália*. Trad. Vera Lucia de Oliveira Sarmento e Fernando de Azevedo Correa. São Paulo: Cia das Letras, 1991.
- BURGOYNE, Robert. *A nação do filme*. Trad. René Loncan. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. 2. ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa/São Paulo: Difel, 1989.
- CHARTIER, Roger. (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. Rio de Janeiro: Estação Liberdade, 2001.
- DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1983.
- ECO, Umberto. *A obra aberta: formação e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. MF; revisão tradução e texto final Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. Trad. Flavia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques ; NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979. p. 199-213.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnico Científicos Editora S/A, 1989.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Trad. Cecília P. de Souza e Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.

MALERBA, Jurandir. Para uma teoria simbólica: conexões entre Elias e Bourdieu. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA; Jurandir (orgs.). *Representações: contribuição a um debate transdisciplinar*. Campinas: Papirus, 2000. p. 199-254.

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

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine*. 4. ed. Trad. Rene Palacios More. Mexico: Siglo XXI de Espanha, 1989. 2 v.

ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Trad. Sergio Alegre. Barcelona: Ariel, 1997.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Trad. Heloisa John. São Paulo: Ática, 1992.

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *Pensamento e linguagem*. Trad. Jeferson Luiz Camargo; revisão técnica Jose Cipolla Neto. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

VYGOTSKY, Lev Semyonovich. *A formação social da mente*. Trad. Jose Cipolla Neto, Luiz Silveira Menna Barreto, Solange Castro Afeche. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

WERTSCH, James V. *Vygotsky y la formación social de la mente*. Trad. Javier Zanón e Montserrat Cortés. Barcelona: Paidós Iberica, 1988.

WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones, 1993.

WERTSCH, James V. A voz da racionalidade em uma abordagem sociocultural da mente. In: DEL RIO, Pablo; ÁLVARES, Amelia (orgs.). *Estudos socioculturais da mente*. Trad. Maria da Graça Gomes Paiva, Andre Rossano Teixeira Camargo; consultoria, supervisão e revisão técnica desta edição Maria da Graça Gomes Paiva. Porto Alegre: Artmed, 1998. p. 107-121.

WERTSCH, James V. *La mente em acción*. Buenos Aires: Aique Grupo Editores, 1999.

WERTSCH, James V. *Voices of collective remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Brasil anos 1990: teleficção e ditadura – entre memórias e história ¹

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

Pierre Nora, historiador²

Introdução

A passagem da 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* – 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

¹ Texto que deu origem ao artigo publicado pela Revista *Topoi*. Rio de Janeiro, v. 13, p. 94-111, 2012. Agradeço a cessão de direitos da revista.

² NORA, 1995, p. 182.

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* que convocava a população para a manifestação de São Paulo, “se lia ‘Anos Rebeldes, próximo capítulo: Fora Collor, Impeachment Já’” (ALEGRIA [...], 1992, p. 18-23). “A panfletagem eletrônica, patrocinada involuntariamente pela Rede Globo de Televisão com a minissérie *Anos Rebeldes* ajudou a engrossar as manifestações” (A FORÇA [...], 1992, p. 32-35), sentenciou a revista *IstoÉ* — maior concorrente de *Veja*.

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.

Assim, tornava-se plausível argumentar que um segmento do “grande público” (WOLTON, 1996 [1990]) — no caso, os estudantes —, ao revisitarem esse passado traumático da sociedade brasileira por meio da teleficção, pudessem atribuir à história novos significados, tomando-a — a história e não a obra — como inspiração/referência para suas ações no

presente (RÜSEN, 2001; WERTSCH, 2002). A partir dessa premissa, restaria demonstrar que *Anos Rebeldes* poderia ser considerada como uma narrativa que retomava e organizava aquele passado, mas guardava, necessariamente, coerência com as memórias e os conhecimentos que o público detinha sobre ele (RÜSEN, 2001; WERTSCH, 2002; CARRETERO; ROSA; GONZÁLEZ, 2006). Outros aspectos característicos da historicidade da obra emergiriam ao longo da pesquisa, mas não estarão sob o foco desta apresentação.

Seguindo essa trajetória, teceremos algumas considerações teóricas que autorizam 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 da obra ter cumprido o papel que lhe foi atribuído, embora de forma muito distinta daquela expressa pelas *fontes*.

A teleficção em diálogo/interação³ 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 se tratar de amplo quadro teórico é ilusória, pois Rüsen oferece-nos 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 às suas relações com a vida social, a consciência e o psiquismo humano (WILLIAMS, 1979 [1971]).

³ O argumento assenta-se em diversos autores contrerrâneos, entre os quais destacamos Williams (1975) por ser preceder a abordagem da televisão sob esse viés.

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 dessa perspectiva e foi expresso, sucintamente, no trecho a seguir:

Não há cultura humana sem um elemento constitutivo de memória comum. Ao relembrar, 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 (RÜSEN, 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 mesmo e de sua historicidade (RÜSEN, 2007, p. 28-38). 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 destas últimas estarão, sempre, mais sujeitas a questionamentos e objeções (RÜSEN, 2006).

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 como “diálogo” (PALTI, 1998). Seria correto pensar então que a obra histórica provoca “respostas”, mesmo que cognitivas, neste mesmo público — como defendem Bakhtin (1997) e Williams (2003). Ademais, seu argumento toma como premissa que a tessitura da narrativa configura um horizonte de leitura — concepção

que se aproxima dos argumentos que outros autores que orientam nossa análise defendem.

A noção de uma operação “dialógica” (LACAPRA, 1998) 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. (BAKHTIN, 1997, p. 131).

Nessa passagem estão expressas algumas das mais importantes teses que orientam as reflexões de Bakhtin e que também repercutiram nas de Williams (1975, 1979). O conceito de “dialogismo” é central no pensamento bakhtiniano, constringendo à 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 (RIBEIRO; SACRAMENTO, 2010), 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.

Nesse quadro conceitual, indivíduo e/ou público não se constituem como elementos passivos diante da obra; nem está 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) — constitui-se 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” (BAKHTIN, 1998, p. 197). Ou, como prefere Stam, ao pensar a aplicação das teses bakhtinianas ao campo da *mídia*: o conceito de “diálogo” poderia se referir, também “às maneiras como o discurso fílmico é conformado pelo público, cujas reações potenciais são levadas em conta” (STAM, 1992, p. 33-34).

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 Filho.⁴

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 como fruto do processo histórico que se desdobrava na cultura. Apresenta-se, então, um impasse teórico: afinal, a pesquisa visa abordar memórias,⁵ história ou História — esta última tomada no sentido de “matriz disciplinar”, conforme Rüsen?

⁴ REIS FILHO, 2004, p. 39.

⁵ 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 Ricoeur e Yerushalmi. No sentido

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 (RÜSEN, 2007, p. 121). Noutros termos, a cultura histórica exerce a função antropológica fundamental de orientação das práticas individuais/sociais no presente. Contudo, 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 (ABREU; SOIHET; GONTIJO, 2007). A noção de “cultura histórica” permite que façamos referência a todo o acervo – entre obras e práticas sociais diversas – que, de alguma maneira, versem 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.

Sob essa 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 cartel do século XVIII – quando aparece a ideia de uma História de caráter científico que transformará as formas de conceber o passado (KOSELLECK, 2004, p. 27-106). A noção permite

de problematizar um pouco mais essas relações, Ricoeur transcreveu uma passagem de Yerushalmi, explicando trata-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 diários, também crítica) representação do passado dos povos. (RICOEUR, 2000, p. 517).

incorporar também reflexões sobre o papel de obras com tais características na construção das “nações” contemporâneas (ANDERSON, 2005 [1983/1991]; HOBBSAWM, 2002; BALAKRISHNAN, 2000), 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 (WILLIAMS, 1975).

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 atribui 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 (RÜSEN, 2001, p. 160).

Dessa forma, *Anos Rebeldes* pode ser considerada como 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-os (FENTRESS; WICKHAM, 1994 [1992]) 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:

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* (GIANNINI, 1992, p. 87, grifo nosso).

A produção historiográfica de época (DREIFUSS, 1981; ALVES, 1984; SKIDMORE, 1988) sobre a ditadura comprova, fartamente, as afirmações acima e, a mais recente,⁶ indica que *Anos Rebeldes* até se antecipava a uma constatação histórica evidente, mas que era então claramente omitida. Referimo-nos a efetiva participação da sociedade civil na construção de um contexto político favorável ao golpe e do 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 serviu 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 na 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 nasceu 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” (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 117).

⁶ Referimo-nos às seguintes obras: Reis Filho, Ridenti e Mota (2004); Ferreira e Delgado (2003).

Nesse trecho, embora o diretor refira-se 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.

A situação deve ter contribuído para que a TV Globo criasse um órgão encarregado de arejar a produção da teleficção, a *Casa de Criação* (KORNIS, 2001). Segundo Kornis (2001), foi lá que nasceu a ideia de se tomar a história do Brasil como mote para as minisséries.⁷ Dias Gomes, seu idealizador, escreveu que a *Casa de Criação* foi um projeto que ficou em estudo por cinco anos na empresa. O dramaturgo explica: “Expus a idéia ao Boni, que a apoiou com entusiasmo. Daniel Filho, que assumia naquele momento a direção da Central Globo de Produção, reforçou esse apoio” (GOMES, 1998, p. 336).

O dramaturgo chamou para participar da empreitada alguns dos mais renomados autores de ficção brasileiros: Doc Comparato, Ferreira Gullar, Antônio Mercado. No entanto, 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 Neto⁸ [...] após dois anos, surtiu efeito e a casa foi fechada. (GOMES, 1998, p. 336).

Os testemunhos anteriores deixam à mostra algumas disputas que se desenrolavam dentro da empresa, bem como permite avaliar a

⁷ Consultar também Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYNo-5273-235954,00.html>.

⁸ Ferreira Neto era mantido no quadro de funcionários da TV Globo graças aos contatos que mantinha com os militares (CLARK; PRIOLLI, 1991).

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.⁹

A “novela” alavancava a audiência para toda a estação, escreveu em suas memórias Walter Clark (CLARK; PRIOLLI, 1991, p. 146), um dos mais importantes *executivos* da televisão brasileira, responsável pela estruturação empresarial da TV Globo nos anos 1960/70 (ORTIZ et al., 1991). Entretanto, 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” (DOCE [...], 1992, p. 10). Sérgio Marques também foi membro da *Casa de Criação*, entre 1985 e 1987.¹⁰ 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 época (FUSCO, 1992, p. 5) – contavam-se entre seus amigos homens e mulheres que foram alvos dos órgãos de repressão e guardavam lembranças traumáticas daquele período.¹¹

Anos Rebeldes não destoa, completamente, do tom que Gilberto Braga vinha imprimindo aos enredos de suas obras até então. Alguns

⁹ Sobre a dimensão de recursos financeiros que representava uma telenovela consultar Clark e Priolli (1991) e Ortiz, Borelli e Ramos (1991 [1989]).

¹⁰ Sobre o assunto consultar: Memória Globo: <http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYNo-5273-235954,00.html>.

¹¹ Vale conferir depoimento do autor décadas depois da realização da obra no qual Braga confirma o que dissemos (*O SOL*; Morais e Alencar, 2006).

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 mesmo da “Nova República” (KORNIS, 2001; XAVIER, 2004, p. 47-73). Alguns desses 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.¹²

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 (“ANOS Rebeldes” [...], 1992). A direção geral ficou a cargo de Denis Carvalho e Ivan Zettel, sendo que as imagens de época foram confiadas a Sílvio Tandler, certamente pelo trabalho de pesquisa sobre imagens-movimento que caracterizam a carreira do cineasta.

O trabalho de Tandler 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 (KORNIS, 2004, p. 321-328). 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 (A REBELDIA [...], 1992, p. 8).

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

¹² 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. Contudo, trata-se de um preciosismo que preferimos negligenciar, enfocando os demais capítulos ao longo dos quais aspectos da história do Brasil dos anos 1960/70/80 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, 1997).

pendeu para o lado das memórias da esquerda. Uma passagem do noticiário de *O Estado de São 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”. (“ANOS Rebeldes” [...], 1992).

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” (*A REBELDIA* [...], 1992, p. 8).

Os dois aspectos que estão expressos nesses testemunhos são evidentes: os acontecimentos — que eram, nos anos 1960, considerados como de caráter quase que exclusivamente políticos — repercutem sobre os personagens que, no caso da minissérie, eram compostos por jovens. Segundo veremos a seguir, 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 o golpe, a ditadura e/ou beneficiaram-se dela, embora o próprio autor possa não ter muito claro esses 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.” (GIANNINI, 1992, p. 86). 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* manifestou que “Até os integrantes da chamada geração 68 vão achar um exagero” (GLOBO [...], 1992, p. 62) – 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 compõe 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 sígnicas às memórias de Braga, do diretor Dennis Carvalho, entre outros 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” – segmento que tinha 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, na qual estão presentes personalidades sociais e/ou culturais de importância inconteste, 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.

Assim, ao assistir a minissérie, tem-se a impressão de que a “opinião pública” e/ou a “classe média” e/ou mesmo “a sociedade brasileira” estivesse 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 (SCHWARZ, 1978[1970], p. 62, grifo do autor).

Ideia que, embora pudesse parecer “romântica” posteriormente, não se restringia ao intelectual já citado, mas era compartilhada por amplos grupos de esquerda que no final dos anos 1960 optaram pela luta armada contra a ditadura (REIS FILHO, 1990 [1989]; GORENDER, 1987). 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.¹³

II – Enredando o “grande público”

Um elemento diegético¹⁴ de importância fundamental na minissérie – sobretudo, considerando as interações e 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 consiste 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.” (A REBELDIA [...], 1992, p. 8). “O efeito é bonito e as personagens ficcionais parecem invadir a realidade do passado”, segundo avaliação da revista *IstoÉ* (GLOBO [...], 1992, p. 62). 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 trinta anos (FANTASMAS [...], 1992, p. 8). Isso, certamente, criou uma situação de identificação entre os atores e os jovens que formavam a audiência da série e aqueles que participaram das manifestações *pró-impeachment*. Contudo, esse aspecto é um elemento rigorosamente fiel à época, uma vez que a grande maioria dos

¹³ 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. Ambos, relacionados como fontes, a seguir.

¹⁴ 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 lembramentos passageiros, antes de se congelar em uma história que posso contar do começo ao fim de maneira lógica.” (AUMONT, 1995, p. 115).

militantes de esquerda tinha idade inferior ou igual a trinta anos (RIDENTI, 1993; REIS FILHO, 1990).

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 nessa faixa etária e outros ainda não excedessem muito os 40 anos, como Malcolm X e 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 trinta!”.

Os personagens mais velhos foram retratados por atores consagrados que, muitas vezes, vivenciaram os acontecimentos que eram representados na teleficção. Entre os artistas que figuravam no elenco e protagonizaram a vida cultural brasileira dos anos 1960, podemos citar Gianfrancesco Guarnieri, o 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 fez 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, emocionaram-se muito com seus depoimentos.¹⁵

Merece especial destaque o fato de que esses são elementos fundamentais numa análise que não negligencie a fruição diegética de *Anos Rebeldes*, uma vez que a obra se 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, por exemplo, estudantes.

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

¹⁵ Ver o depoimento do diretor, Dennis Carvalho, nos extras disponíveis na caixa de DVDs que acompanha a obra.

III – Uma minissérie e a cultura televisiva brasileira¹⁶

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 desse 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, o que 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” (COMERCIAIS [...], 2017)¹⁷. A peça de propaganda da obra faz menção às transformações históricas que se operaram nos anos 1960, também alude à época como sendo de “grandes sonhos” de uma juventude que “aposta” em um “novo mundo”. Dessa forma, interpela, deliberadamente, às memórias de quem viveu durante o período e a uma “mentalidade utópica”, ainda presente nos anos 1980.

Seguindo a tradição da teledramaturgia da TV Globo que levou “a narrativa para a praça pública” (MATTELART, M.; MATTELART, A., 1998, p. 130), 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” (GIANNINI, 1992, p. 86). Se a definição dos personagens ancora-se 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

¹⁶ Sobre a cultura da televisão e seu significado na e para a sociedade brasileira dos anos 1980 conferir Ortiz (ORTIZ, 1988; ORTIZ et al., 1991), M. Mattelart e A. Mattelart (1998) e Leal e Rocha (2007).

¹⁷ Conferir em: <http://www.youtube.com/watch?v=N3PkdH-y5IM>. Acessado em 19 abr. 2012.

de praticamente todos os demais personagens de *Anos Rebeldes*: outro traço característico dos anos 1960.

Segundo os cronistas da década de 1960, tudo se convertia em política. Ventura (2003, p. 15, grifo nosso) — 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.

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 a sua matriz. Se esses eram os personagens de Ventura, não deixaram de ser, também, aqueles representados em *Anos Rebeldes*.

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, 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, era a política em todas as suas dimensões.

Afinal, perder esse traço fundamental da historicidade dos anos 1960 seria renunciar à própria qualidade que se tornara o diferencial da tele-dramaturgia 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 àquelas obras exibidas no horário das 22 horas nos anos 1980/90 (ORTIZ et al., 1991; RAMOS, 2004).

No entanto, o “clima de época” pode ser considerado como 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, a 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 compartilhar a obra — 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 onde a disciplina e a temática concernem à História como disciplina escolar. O ambiente teleficcional, que nos é apresentado, consiste em 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 à qual somente uma seleta minoria poderia frequentar, uma vez que seu público era formado, em geral, por membros

da classe média ou elite (FONSECA, 2004) – 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 aula dos anos 1960 no Brasil estava já estabelecido.

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 (1994), um dos mais respeitados historiadores *marxistas* brasileiros. No entanto, afinal, não se trata de uma trabalho de história mas 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 (ANOS Rebeldes, 2003, disco 1, 60:42:21)* de Karl Marx, sequências do filme *Deus e o diabo na terra do sol (DEUS [...], 1964)*, bem como o cartaz de divulgação do filme no saguão do cinema Paissandu, ponto de encontro da juventude carioca na época (*ANOS Rebeldes, 2003, disco 1, 60:44:04*).

As disputas entre os artistas da *Bossa Nova* e da *Música Popular Brasileira* (MPB) também recebem abordagem na minissérie. São questões que hoje, raramente, sairiam 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 (NAPOLITANO, 2001, p. 103-124). 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 (ANOS Rebeldes, 2003, disco 1, 60:21:10).

No “painel documental” a seguir (ANOS Rebeldes, 2003, disco 1, 120:10:54 -12: 13:15), 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, misturado às 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* de Nº 2.

Nessa sequência de imagens-movimento, a minissérie interpela o repertório das memórias dos anos 1960. No entanto, ao tematizar essas memórias, ela 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. Esses elementos de época são 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) revolucionária (RIDENTI, 2005, p. 81-110); mas também pela construção lendária posterior que foi se engendrando, social e culturalmente, nas gerações que se seguiram sobre aqueles anos revolucionários (HOBSBAWM, 1995).

Considerações finais

Os aspectos sumariamente abordados não representam uma explicação para o fenômeno de 1992. Historicamente falando, somente aceitar que a fruição diegética de uma obra pelo “grande público” implicaria numa 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 dessa 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 (POLLAK, 1989; CARRETERO; ROSA; GONZÁLEZ, 2006).

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 esse 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 (RÜSEN, 2007, p. 43).

Uma narrativa que se converte em estratégia antropológica que vise a apreender e a compartilhar a experiência do tempo e no tempo, de modo a dotar os grupos humanos de acervos culturais que lhes permitam enfrentar os desafios do presente, visando ao 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 (KOSELLECK, 2006) como expressam um exercício de conhecimento da história (RÜSEN, 2007).

No caso em foco, consideramos que esses 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 (DAGNINO, 1994; ALVAREZ; DAGNINO; ESCOBAR, 2000).

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 se submeter à crítica, 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 dez anos mais, 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” (AQUINO, 2001, p. 41).

Anos Rebeldes ofereceu ao “grande público” aquilo que Williams considera que sejam elementos característicos de uma obra de arte: uma

descrição original de experiências compartilhadas coletivamente, cuja relevância social era reconhecida (WILLIAMS, 2003). 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 (GOMES, 1998; GILBERTO [...], 2010). Além disso, esse 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 haviam sido articuladas 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 (SILVA, 1994, p. 109-126). Assim, 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 apresentava-se 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 sobre o 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 desconhecido,¹⁸ como objeto de reflexão, ao crivo do grande público.

¹⁸ O ator Cássio Gabus Mendes que 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.” (“ANOS Rebeldes” [...], 1992; A FORÇA [...], 1992).

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, 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 a minissérie *Anos Rebeldes*, forjada no bojo das disputas pelas memórias da ditadura, dialogava com a cultura histórica dos brasileiros relativa ao período da ditadura (FICO; POLITO, 1992), mais precisamente com obras memorialísticas e/ou históricas que circulavam na sociedade ao longo dos anos 1980. Uma cultura, certamente, “ordinária” 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.

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, também deixa 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-las “públicas” – 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. (POLLAK, 1989, p. 3-15).

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.

Referências

- ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2007.
- ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (org.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte; UFMG, 2000.
- ALVES, Maria Helena Moreira. *Estado e oposição no Brasil (1964-1984)*. Tradução de Clovis Marques. Petrópolis, RJ: Vozes, 1984.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70, 2005 (1983/1991).
- AQUINO, Maria Aparecida de. Um certo olhar. In: TELES, Janaína (org.) *Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade*. São Paulo: Humanitas; FFLCH-USP, 2001.

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

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.

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

BALAKRISHNAN, Gopal (org.) *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

CARRETERO, Mario; ROSA, Alberto; GONZÁLEZ, María Fernanda. *Enseñanza de la historia y memoria colectiva*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CLARK, Walter; PRIOLLI, Gabriel. O campeão de audiência: uma autobiografia. São Paulo: Best Seller, 1991.

DAGNINO, Evelina (org.) *Os anos 90: política e sociedade*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DREIFUSS, Réne Armand. *1964, a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

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

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.

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

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

GIANNINI, Silvio. Romance nos porões: com a minissérie Anos Rebeldes, pela primeira vez a TV mostra o Brasil do regime militar de 1964. *Veja*, n. 1243, p. 86, 15 jul. 1992, São Paulo, Editora Abril.

- GOMES, Dias. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- GORENDER, Jacob. *Combate nas trevas – a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada*. São Paulo: Ática, 1987.
- HOBBSAWM, E. J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOBBSAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Editora Paz e terra, 2002.
- KORNIS, Mônica de Almeida. Anos Rebeldes e a construção televisiva da história. In: *Seminário 40 anos do golpe (2004: Niterói e Rio de Janeiro) 1964-2004: 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004. p. 321-328.
- KORNIS, Mônica de Almeida. Uma memória da história nacional recente. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande (MS). *Anais* [...]. setembro de 2001.
- KOSELLECK, Reinhart. A formación del concepto moderno de historia. In: *historia/Historia*. Madrid: Trota, 2004. p. 27-106.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/ PUC Rio, 2006.
- LACAPRA, Dominick. Repensar la historia intelectual y leer textos. In: PALTÍ, Elias José. *“Giro lingüístico” e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998. p. 237-293.
- LEAL, Ondina Fachel. *A leitura social da novela das oito*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1986 [1983].
- MATTELART, Michele; MATTELART, Armand. *O carnaval das imagens: a ficção na TV*. Tradução: Suzana Calazans. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1998 (1989).
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

- NORA, Pierre. O retorno do fato. In: LE GOFF, Jacques ; NORA, Pierre. *História: novos problemas*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 179-193.
- ORTIZ, Renato. *A moderna civilização brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Sílvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. *Telenovela: História e produção*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991 [1989].
- PALTI, Elias José. *“Giro lingüístico” e história intelectual*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1998.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.
- PRADO JR., Caio. *Formação do Brasil Contemporâneo*. 23ª ed. São Paulo, Editora Brasiliense, 1994.
- PROJETO ORVIL (1988). Documento produzido durante o primeiro governo civil depois do golpe de 1964, cujo nome é “História da luta armada no Brasil”, denominado pelo Centro de Informações do Exército – CIE. Página de acesso: https://www.averdade-sufocada.com/images/orvil/orvil_completo.pdf. Acessado em 2019.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970 – 1980*. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- 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. 29-52.
- REIS FILHO, Daniel Aarão et al. *Versões e ficções: o seqüestro da História*. 2ª ed. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1997.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990 [1989].
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor (org.) *Bakhtin: linguagem, cultura e mídia*. São Carlos/SP: Pedro e João Editores, 2010.

- 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.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.
- ROCHA, Amara Silva Souza. *Nas ondas da modernização: o rádio e a TV no Brasil de 1950 a 1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- RÜSEN, Jörn. *História Viva*. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007. p. 28-38.
- RÜSEN, Jörn. Historiografia comparativa intercultural. In: MALERBA, Jurandir. (org.) *A história escrita: teoria e história da historiografia*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-137.
- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica*. Teoria da História I: fundamentos da ciência histórica. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978 [1970]. p. 61-92. (Coleção Literatura e Teoria Literária, 27).
- SILVA, Marcos Antônio. Dossiê temático: construções da história. In: SWAIN, Tania Navarro (org.) *História no plural*. Brasília: Ed. da UnB, 1994. p. 109-126.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 a 1985*. Trad. Mario Salviano Silva. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992. p. 33-34.
- VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. 39^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003 [1988].
- WERTSCH, James V. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003 [1961].

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

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

WOLTON, Dominique. *Elogio do grande público: uma teoria crítica da televisão*. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: 1996 (1990).

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.

Fontes diversas

ANOS Rebeldes. Direção: Dennis Carvalho. Rio de Janeiro: Rede Globo de Televisão, 1992. Minissérie, 20 episódios.

“ANOS Rebeldes” revê anos 60. *O Estado de São 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*, n. 1196, p. 34-37, 2 set. 1992, São Paulo, Editora Três.

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. 1248, p. 18-23, 19 ago. 1992. Semanal.

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

COMERCIAIS da minissérie Anos Rebeldes. *Canal YouTube Amandinhals*. 8 out. 2017. 0:58. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N3PkdH-y5iM>. Acessado em XXXXX

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

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

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*, Entrevista, n. 1176, p. 5, 15 abr. 1992, São Paulo, Editora Três.

GIANNINI, Silvio. Romance nos porões: com a minissérie Anos Rebeldes, pela primeira vez a TV mostra o Brasil do regime militar de 1964. *Veja*, n. 1243, p. 86, 15 jul. 1992, São Paulo, Editora Abril.

GILBERTO Braga diz que novela é literatura e sai aplaudido na ABL. *Folha de São Paulo*, 26 ago. 2010. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/789226-gilberto-braga-diz-que-novela-e-literatura-e-sai-aplaudido-na-abl.shtml>.

GLOBO não é bobo. Estréia Anos Rebeldes, a série de Gilberto Braga cujo pano de fundo é o regime militar. *IstoÉ*, n. 1189, p. 62, 17 jul. 1992, São Paulo, Editora Três.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Companhia produtora: Copacabana Filmes, Rio de Janeiro, 1964. 125 min.

O SOL: caminhando contra o vento. Direção: Tetê Moraes e Martha Alencar. Manaus: Videolar, 2006. 95 min.

Cabra marcado para morrer: um filme entre história e memória ¹

Penso que a escrita do historiador está mais próxima da montagem de um filme do que, por exemplo, da narrativa de um romancista.

Jacques Le Goff ²

Introdução

As relações entre história e cinema sempre encantaram e desafiaram historiadores e cineastas. O texto a seguir aborda o tema de forma ampliada e atualizada, como história/História e narrativas audiovisuais. Não há pretensão de realizar um estudo sobre esse universo temático, mas sim de explorar um recorte teórico-metodológico que apresente questões sobre essas intrincadas relações para as quais as respostas não são, unicamente, teóricas.

O objeto de estudo que vamos explorar, com o fito de demonstrar algumas possibilidades de responder às questões sobre o tema, é o documentário *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984). A narrativa audiovisual, que é objeto da análise, visa a responder as seguintes questões: é possível a representação audiovisual do passado³? Como a linguagem audiovisual emprega elementos da realidade ao representá-la?

¹ Agradeço à *Revista Anos 90* a cessão de direitos deste texto para que eu pudesse compor esta coletânea.

² LE GOFF, 1997, p. 62.

³ Não desconhecemos algumas das respostas a questão, a maioria afirmativa, especialmente aquelas oferecidas por Ferro (1992), Davis (1987) e Rosenstone (2010). Ver também sobre o tema Rosenstone et al. (2009).

Decorre das questões anteriores a interrogação primeira deste estudo: como uma narrativa audiovisual sobre experiências do passado de uma sociedade aproxima-se da narrativa historiográfica? Apesar de contrariar as convenções historiográficas mais recentes, o estudo será precedido de uma argumentação teórica sumária. O procedimento é necessário devido à complexidade do problema. A intenção final é apresentar, explorar, demonstrar analogias entre as duas categorias de narrativas e colocar em debate um quadro conceitual que nos parece muito pertinente a esse tipo de investigação.

Considerações teóricas preliminares

Proposições teóricas em diálogo

Os autores que servem como referência ao “diálogo”⁴ teórico que orienta nossa análise são amplamente conhecidos: L. S. Vygotsky, M. M. Bakhtin e R. Williams. Os *objetos* aos quais dedicaram suas pesquisas e reflexões são muito distintos — a mente humana, a linguagem e as manifestações culturais, incluindo as *mediáticas*, respectivamente e em sentido *lato*. Seus argumentos oferecem uma possibilidade rara de articulação entre esses campos de conhecimento, como o próprio Williams defendeu em 1971.⁵

A articulação entre áreas de conhecimento distintas pode ser defendida, nesse caso, porque, embora cada autor tenha se dedicado a um campo específico de pesquisa — Vygotsky, à psicologia sociocultural; Bakhtin, à filosofia da linguagem; e Williams, à sociologia da cultura — todos foram obrigados a considerar o papel da linguagem para que seus estudos avançassem. Noutros termos, o que permitiu a convergência de muitos dos argumentos, o deslocamento para um viés comum de abordagem e

⁴ A noção de “dialogismo” como fundamento da linguagem e elemento estruturante da cultura tem sido explorada em diversos campos de conhecimento, como linguística, literatura, antropologia, psicologia e comunicação.

⁵ Conferir em *Literatura e Marxismo* (1979 [1971], p. 27-49).

perspectivas epistemológicas, além da aproximação de algumas noções para objetos e campos distintos foi a resposta ao problema da linguagem que cada área apresentava.

Algumas das reflexões e argumentos disciplinares são considerados complementares. Vamos explorar aqueles que podem ser tomados em comum, mas tendo em vista que foram aprofundados mais por um dos autores e menos pelos demais. A intenção é aplicar as proposições de cada autor para esclarecer os processos que envolvem a linguagem nos diversos campos, apontando como ajudam a investigar as complexas relações entre história/História e narrativas audiovisuais.

Em resumo e em sentido amplo, podemos afirmar que os autores concordam que as obras de *linguagem* são estruturantes da mente humana. Tais obras são operadas em processos de interações sociais necessários para que os seres humanos sejam capazes de lidar com o meio, material e/ou simbólico, no qual estão imersos, com o fito de sobreviverem.⁶ Visto dessa maneira, a *comunicação* converte-se em elemento fundamental desses processos que são, em essência, antropológicos.⁷

As obras humanas e seus significados são considerados, analiticamente, como respostas às situações reais da vida prática. Decorre dessa premissa que os problemas que as experiências do cotidiano apresentam são enfrentados por uma criatividade humana intrínseca e operatória, segundo a qual se forjam novas “ferramentas” – materiais e simbólicas – em situações histórica e culturalmente dadas, quando há “carências de interpretação”, considerando aspectos históricos (RÜSEN, 2001) e/ou *empobrecimento* da “descrição”, no sentido de ela deixar de responder às demandas socioculturais – pensando nas artes (WILLIAMS, 2003).⁸

⁶ A concepção é defendida como traço antropológico por autores como Vygotsky (2010), Habermas (1992) e Geertz (1989).

⁷ Wertsch (1993) observou que conceitos de Vygotsky podem ser “aproximados” aos de Bakhtin. Nesse sentido, pode-se o empregar obras de linguagem como análogas ao uso de ferramentas nos processos de trabalho, aproximando-as da noção de “signo” e/ou “discursos”, conforme Vygotsky e de “discurso” conforme Bakhtin.

⁸ Nessa perspectiva, pode-se concluir que tanto Rösen quanto Williams concebem processos e papéis sociais análogos, desempenhados pela História e pela Arte, respectivamente.

O caráter histórico de todas as experiências e manifestações humanas é outro aspecto seminal nas respectivas reflexões dos autores. São, portanto, as características “empiricistas” das reflexões e pesquisas dos autores, a distinção objetiva de seus respectivos *objetos* e campos de pesquisa, bem como o problema da linguagem nos processos de interação social que configuraram um ambiente favorável para pensar a possibilidade de interdisciplinaridade. A História, especialmente a *Didática da História*, é um campo a acolher algumas das proposições dos autores, pois a forma de partilhar o conhecimento da história exige o emprego da linguagem, aliás, pensando mais contemporaneamente, das linguagens (RÜSEN, 2015).

Cultura histórica e memórias

O termo *Cultura Histórica* foi proposto por Rüsen (2001, 2015) para se referir a toda produção de uma dada cultura que realiza alguma interpretação das experiências coletivas no tempo. Nesse sentido, as memórias sociais, os discursos históricos oferecidos pela escola, por outros agentes sociais, pela historiografia, mas também pelas artes, pelo cinema, pelo teatro, pelas festas, rituais etc. entram na composição dessa “cultura histórica”. A noção se refere, portanto, ao conjunto de “discursos” que circulam na cultura sobre o passado. A noção de “cultura histórica” é análoga ao “repertório cultural” bakhtiniano (BAKHTIN, 1997), considerando os discursos sobre um aspecto e/ou fenômeno do passado que é partilhado por parte da sociedade em questão e numa determinada época.

O enunciado como problema: pensando historicamente

Bakhtin, partindo da premissa partilhada com Vygotsky de que a principal e antropológica função da linguagem é a comunicação, argumenta que mais importante, para apreender os significados, não são os discursos considerados isoladamente, mas o papel que desempenham para os envolvidos nas interações sociais. Decorre dessas considerações que as

pesquisas sobre a linguagem devem ter por foco o “enunciado” dos discursos (BAKHTIN, 1997).

Bakhtin propõe o necessário deslocamento da análise dos significados dos discursos para o contexto sociocultural e histórico no qual ocorre a enunciação, insistindo que somente assim é possível apreendê-los (BAKHTIN, 1992, 1997). Sob esse viés analítico, os significados enraízam-se nas práticas sociais nas quais nasceram os discursos e ganham autonomia no momento do uso contextualizado que os indivíduos (e/ou agentes sociais) fazem do repertório cultural disponível.

Linguagem: fundamentos teóricos e metodológicos

Segundo Bakhtin, os discursos apresentam um princípio que é intrínseco à linguagem e que rege seu emprego na vida comum: o “dialogismo”. Os significados dos discursos são, portanto, engendrados em processos interacionais “diológicos”. Estes ocorrem em diversas dimensões: entre indivíduos e/ou os agentes sociais, como também entre eles e as obras/discursos, e/ou com o “repertório cultural” e com o contexto não verbal da enunciação. Importa observar que não há hierarquização ou exclusão entre os elementos em “diálogo” (BAKHTIN, 1997).

O *dialogismo* bakhtiniano é, pois, o elemento metodológico chave para a análise dos discursos e seus significados. Ele permite, de um lado, apreender aspectos dos processos comunicativos que forjam a mente humana (VYGOTSKY, 1994; WERTSCH, 1993), incluindo seus aspectos ligados às representações do passado (WERTSCH, 1993, 2002). O dialogismo torna possível identificar os significados dos repertórios aos quais é necessário recorrer durante as práticas cotidianas. Os discursos que constroem cognitivamente a realidade são mantidos como foco analítico, mas também o são as práticas empíricas, socioculturais e historicamente situadas, no interior das quais eles foram empregados (VYGOTSKY, 2010, p. 395-486; BAKHTIN, 1992, p. 261-335).

Há a outra dimensão dos diálogos: o impacto da enunciação sobre o(s) interlocutor(es) – o público. As teses bakhtinianas nos oferecem,

novamente, uma possibilidade de apreender algumas dessas dimensões dialógicas, ao explorarem outra característica precípua dos discursos: a “reação responsiva”. O argumento é que, assim como a réplica do diálogo, uma obra/discurso visa à resposta do outro (dos outros), uma compreensão responsiva ativa. Nesse sentido, as teses de Bakhtin propõem que, para alcançar essa “compreensão responsiva” do público ao qual se destina, a obra adota todas as espécies de formas: “busca exercer uma influência didática sobre o leitor, convencê-lo, suscitar sua apreciação crítica, influir sobre êmulos e continuadores” etc. (BAKHTIN, 1992, p. 197).

A narrativa histórica

Um elemento figura como central e estratégico para a análise, no quadro conceitual com o qual trabalhamos: o papel da narrativa nesses processos, que é concebido em conformidade com as teses de Rüsen. A premissa de que a narrativa consiste em uma realização antropológica que funda uma temporalidade humana compartilhada, entre as duas outras dimensões – cósmica e subjetiva – propostas por Ricoeur é preservada e ampliada em Rüsen. As experiências humanas no tempo ganham articulação em discursos de tipo narrativo, propícios ao compartilhamento de histórias nas interações sociais. Noutros termos, os seres humanos fazem uso dos repertórios culturais com a finalidade de articularem discursos-narrativas que têm por objetivo apreenderem e partilharem a experiência do tempo.

As reflexões desses autores nos permitem considerar também que as obras cinematográficas guardam, pelo menos, dois elementos essenciais das narrativas históricas: primeiro, estão enraizadas na cultura na qual encontram um repertório que atribui significados ao mundo da experiência. Narrativas carregam simbolismo e historicidade, ao recorrerem às convenções e a outros elementos dos repertórios culturais nos quais nasceram. Muitas das narrativas cinematográficas também

estão empenhadas em superarem as carências de interpretação sobre as experiências do passado apresentadas no presente.⁹

O foco de nossas análises recairá, portanto, nos processos *dialógicos* de interação da obra com o repertório cultural de época,¹⁰ ou — como preferimos, seguindo Rüsen — com a “cultura histórica” brasileira da época, tomando como referência o filme *Cabra marcado para morrer* (COUTINHO, 1984). O filme é uma fonte histórica privilegiada, pois os processos de interação que entram na construção da obra são reconhecidos e empregados coletivamente pelos realizadores. A obra está, então, em diálogos permanentes com uma diversidade de outros discursos que circulavam na cultura brasileira (sobretudo a cultura política) sobre o passado — em cada época — no caso, no início da década de 1960 e em meados dos anos 1980.

Um aspecto de época é importante ser observado: no final da ditadura, como a polarização política havia se aprofundado, também os discursos se tornaram mais facilmente identificáveis com as posturas ideológicas dos agentes sociais, nas disputas que visavam a legitimar sua versão do passado.¹¹ O filme emerge como elemento “indiciário” que configura o campo no qual essas lutas se travavam, embora elas não se restringissem aos elementos aqui analisados.

O contexto histórico de produção

A década de 1980, na América Latina e no Brasil, caracterizou-se pela emergência dos movimentos sociais. No caso brasileiro, desde os anos finais da década de 1970, ainda durante a ditadura militar, irromperam os movimentos sociais com uma pujança desconhecida na história nacional.

⁹ Rüsen considera que essa é a característica que distingue as narrativas históricas das demais narrativas (RUSEN, 2015).

¹⁰ Autores como Stam (1992) e Williams (2003, 1971) têm defendido a pertinência do emprego das noções bakhtinianas, também historiadores, como Darton (1990) e Burke (2004). Aproximam-se da perspectiva “dialógica” na metodologia que imprimem em seus trabalhos Morettin (2003), Napolitano (2012), sobretudo, Schvarzman (2014).

¹¹A década de 1980 tem sido definido como de “lutas pela memória”, sobre esse debate consultar Reis Filho (2004).

O mais expressivo entre eles foi, sem dúvida, a emergência do “novo sindicalismo”. A política passava também pela Igreja Católica nas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), muito inspiradas pela Teologia da Libertação, além da emergência das lutas pelos direitos das “minorias”, como o movimento das mulheres, dos negros, dos homossexuais etc.

O regime ditatorial fazia água por todos os lados, desde meados dos anos 1970: no campo econômico, os empréstimos internacionais que haviam assegurado o apoio de segmentos da classe média escassearam após a crise do petróleo de 1973, acompanhada pelo avanço inflacionário. No campo social, a classe média começa a se ressentir do apoio dispensado à ditadura, sobretudo por causa do avanço da censura a partir de 1968 (com a decretação do AI-5), a suspensão dos direitos individuais e a escalada da violência. Os “presos políticos” que abarrotavam as masmorras dos órgãos de repressão e tortura compunham-se, especialmente, de filhos da classe média (RIDENTI, 2000). No âmbito internacional, os militares perderam apoio dos EUA depois da eleição de Carter (1977/81) (SKIDMORE, 1988).¹²

Na caserna, os órgãos de repressão e tortura começavam a ameaçar, além das instituições, também as corporações oficiais, garantindo, inclusive, promoções e cargos públicos aos seus membros. Seus poderes faziam frente às próprias hierarquias militares, muitas vezes sobrepondo-se a elas, como ficou evidente no “Atentado do Riocentro” (SKIDMORE, 1988).

Mais tarde, um dos mais importantes movimentos sociais brasileiros da segunda metade do século XX — *Diretas Já!* — despontou nas cidades, mobilizando milhões de brasileiros ao longo do ano de 1984. Nesse ambiente complexo, configurado por uma efervescente ação política e de crise geral da ditadura civil-militar, é que o filme de Eduardo Coutinho veio a público.

¹² Empregamos Skidmore (1988) como fonte historiográfica, pois é um dos importantes discursos que compõe a Cultura História de época.

Argumento e enredo

A obra pode ser considerada um meta-documentário, cujo tema é a luta de trabalhadores rurais brasileiros por direitos, bem como o impacto da ditadura militar sobre essa saga (e em alguns de seus líderes de forma emblemática), tendo o período da ditadura militar como recorte temporal. Na verdade, essa seria uma “descrição” dos anos 1980, quando o filme foi, enfim, finalizado.

A história do filme começa em 1962, ano em que João Pedro Teixeira, um líder das *Ligas Camponesas* – entidade civil que cumpria um papel de sindicato no Brasil da época – é assassinado. Um comício que reuniu 5 mil pessoas foi organizado em protesto ao assassinato do “líder camponês” – termo empregado no filme que remete às concepções de época da esquerda brasileira. O fato ocorrido no lugarejo de nome *Sapé* levou Coutinho que trabalhava “há uns cinquenta quilômetros”, na capital da Paraíba, a ter a ideia de realizar um filme sobre a vida daquele *herói popular*.

O diretor soube do comício quando realizava filmagens como membro da UNE-Volante – uma unidade móvel da União Nacional dos Estudantes (UNE) que percorria o Brasil para discutir propostas para a reforma universitária. Merece atenção o tipo de mobilização que a UNE realizava então, sobretudo se levarmos em conta que o país somente conquistaria uma rede de telecomunicação nacional em 1970 e sob a ditadura militar.

A cultura histórica brasileira dos anos 1960 não deixa dúvida quanto à intenção da UNE de ampliar diálogos com o “povo”, trazendo o debate político e temas de esquerda para seu cotidiano com o fim de “conscientizá-lo” (NAPOLITANO, 2001; RIDENTI, 2005). Entre as estratégias empregadas estaria o uso do cinema como “agitador das massas”, aspecto que Coutinho não explicita, mas que fica evidente no momento que os vestígios do filme de 1964 são exibidos para a comunidade do “Engenho Galileia”, nos anos 1980. Não podemos deixar de observar que a própria

experiência de exibir o filme de 1964, realizada e registrada pelas câmeras nos anos 1980, consiste em um exercício fundamentalmente *dialógico*, como aqui o concebemos.

A intenção do cineasta de fazer lembrar ao público aquele debate também pode ser depreendida pela menção que o narrador (*voz over* do poeta Ferreira Gullar) faz sobre a fundação de outros *Centros de Cultura Popular* (CPC) da UNE. Os CPCs que a entidade estudantil pretendia fundar pelo país a fora. Os CPCs da UNE reuniam essas duas dimensões: cultural e política. No interior dessas instituições, o debate a respeito do papel do intelectual e a necessidade de se conscientizar politicamente o “povo” era acirrado.¹³

As filmagens começaram dois anos depois, nos moldes do *docudrama* – documentário que dramatiza acontecimentos reais, recorrendo a atores amadores que vivem em condições semelhantes – um traço de historicidade das convenções cinematográficas de época. Foram convidados para atuar alguns moradores da primeira *Liga* fundada em Pernambuco – no “Engenho Galileia” – e a família do líder “camponês”. O cineasta e sua equipe foram surpreendidos com o *Golpe militar* de 31 de março de 1964 que impôs ao Brasil uma ditadura, em moldes *fascistas* – respeitando anacronias, mas destacando um aspecto sempre negado pelos militares – por 21 anos.

Os membros da equipe foram perseguidos e foi confiscado tudo o que se referia à filmagem. Todavia, como quase metade dos negativos havia sido enviada ao Rio de Janeiro para serem revelados, as cópias puderam ser recuperadas mais tarde e o filme foi retomado 17 anos depois. Assim, em 1984, *Cabra marcado para morrer* tem sua primeira exibição pública em São Paulo.

O novo filme não retoma o argumento de 1964. Rompe com o primeiro projeto, abandona as convenções do cinema documentário dos anos

¹³ Uma tomada clássica do filme, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, na qual o poeta/intelectual tapa a boca de um personagem que representa “o povo” para, em seguida, acusá-lo de ser: “um despolitizado”, “um analfabeto político” talvez expresse de forma exemplar uma das posições desse debate.

1960 e vai em busca da trajetória de vida dos atores do primeiro filme, inclusive dos filhos e da viúva de João Pedro Teixeira que se transformam em personagens da história/filme. Opera-se então a inserção dos *personagens* da narrativa nos processos históricos dos quais suas vidas fizeram parte nos últimos 17 anos contemplando, exatamente, os anos de ditadura.

O cineasta faz um exercício análogo ao de um historiador: oferece ao seu público uma narrativa na qual a história ganha “nova” interpretação para suas experiências do período. A condição social que os personagens representam no filme também ganha dimensão histórica, no sentido que propõe Rüsen, pois eles retomam suas trajetórias individuais, reconhecendo-as como um elemento no interior da história do Brasil, que tem caráter mais amplo, social e que foi/é compartilhada por *todos*. Os grifos no termo “todos” têm a finalidade de destacar que, no momento da exibição do filme, os brasileiros que fizessem parte do público estariam, obrigatoriamente, partilhando da história em alguma medida (RÜSEN, 2007b).

Muitos outros elementos da cultura histórica de época e/ou do repertório de um conhecimento histórico a respeito da ditadura serão, sistematicamente, interpelados pela obra de Coutinho. O cineasta não poupa ninguém, nem mesmo o público a quem ele endereça seu discurso-obra. O filme, em certa medida e com uma justificativa razoavelmente legítima, como veremos a seguir, *exige* que o público detenha essa “cultura histórica” sobre a ditadura, independentemente de ele ser fruto da experiência histórica ou de um esforço para conhecer o passado (escolar, literária, política etc.).

A narrativa cinematográfica é aberta com uma cena paradoxal, observamos imagens recentes (1984/coloridas) do horizonte de uma paisagem rural que emoldura uma moradia simples, em frente dela vemos pessoas circulando em torno de uma mesa sobre a qual há um projetor de filmes. A seguir são mostradas imagens (em preto e branco) de 1962, apresentando a “passarela” de uma construção em *palafitas* – um tipo de moradia construída sobre as margens de rios e em condições miseráveis

– e crianças trabalhando em regiões ribeirinhas, tendo a música *Canção do subdesenvolvido* (Carlos Lyra, 1962) ao fundo.

Na letra há referências irônicas à condição do país (“subdesenvolvido”) e aos discursos “imperialistas” que circulavam na cultura de então. Segundo a voz *over* de Gullar, que divide a narração com o próprio diretor, “as imagens da miséria se contrastavam com a do imperialismo”. Vemos na tela cenas de uma feira – evento muito presente no nordeste – onde circula gente do povo e, ao fundo, logomarcas da *Texaco* e da *Esso* (COUTINHO, 1984, 1^o, 36^o). Assim, tem início a história do próprio filme que nos é narrada por dois nordestinos: Gullar e Coutinho – ambos, membros dos Centros de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, os CPCs da UNE.

Os realizadores definem, logo na abertura da narrativa, o lugar social do qual “enunciam” seu discurso-obra, estabelecendo claramente suas escolhas ideológicas. O documentário também não deixa margem à ambiguidade, marcando com ênfase sua posição no campo das disputas pela memória. O “sotaque” de ambos “dialoga” com preconceitos velados, alimentados contra os originários desta região do Brasil que formaram a mão de obra – em geral, desqualificada – que vai trabalhar por salários míseros, em subempregos nas grandes metrópoles.

Um preconceito¹⁴ nascido, provavelmente, do fato de formarem o maior contingente de migrantes que aportaram nas “megalópoles” – com suas mega-favelas – fabricadas pelo crescimento desordenado do país. Um fenômeno ampliado, aprofundado e explorado durante o período ditatorial. Uma realidade sempre “apagada” nas narrativas ufanistas oficiais e oficiosas. Narrativas veiculadas, principal, mas não unicamente, pelas mídias, especialmente a televisão, sobretudo a Rede Globo – empresa na qual o cineasta, entre outros intelectuais e artistas de esquerda, trabalhou durante a ditadura.

¹⁴O preconceito pode ser um desdobramento da “tradição” brasileira relacionada ao trabalho e a escravidão.

A seguir, o cineasta vai exibir seu trabalho de investigação sobre os desdobramentos da ditadura militar sobre os “personagens da vida real” do primeiro filme. Nessa trajetória a obra ganha mais densidade histórica e revela sua importância para a cultura histórica e cinematográfica brasileira, permitindo observar um poder desconhecido do cinema, que talvez tenha sido vislumbrado por Walter Benjamin nos anos 1930.

A história em cena

Se a narrativa historiográfica estiver mesmo mais próxima da cinematográfica, como afirma o historiador na citação que abre este texto, não é difícil observar esse traço epistemológico no filme de Coutinho. *O cabra marcado para morrer* é não somente uma obra-prima do cinema documentário, mas, sobretudo, uma obra na qual os argumentos bakhtinianos sobre os discursos e a construção “dialógica” de seus significados parecem ganhar uma pertinência metodológica dificilmente superável (STAM, 1992). Leva a pensar como o cinema permite formular um discurso análogo ao historiográfico, especialmente ao analisarmos as formas de (re)apresentação do passado e os resultados esperados que alimentam esses propósitos.

Uma das estratégias a qual o cineasta recorre, frequentemente, consiste em colocar em tela — nesse caso, na tela “monumental” do cinema — evidências, vestígios do passado em meio a testemunhos orais (emocionantes, é preciso destacar). Ao concebermos a construção de significados nos quadros conceituais bakhtinianos, esse discurso trava *diálogos* pontuais com o repertório de cultura histórica sobre a ditadura. No momento da exibição/enunciação do filme, vai se “revelando” ao/com o público como o regime agiu ao longo de 21 anos de ditadura: mascarando, falseando ou silenciando a realidade brasileira; oprimindo, violentando e/ou corrompendo pessoas, instituições, agentes sociais etc. O recorte que daremos nesta apresentação incidirá, principalmente, nesses momentos da obra: nos seus *diálogos* com a cultura histórica sobre a ditadura nos anos 1980.

A respeito de uma suposta exigência, por parte dos realizadores, de o público deter um repertório (ainda que mínimo) sobre a história brasileira do período da ditadura e outros aspectos aos quais o filme faz referência ao longo da narrativa, merece destaque o fato de que historiadores tenham passado a denominar a ditadura de “civil-militar” só recentemente, visando a destacar o apoio de segmentos da sociedade civil — efetiva e, muitas vezes, tácita — ao regime. Não parece que agentes sociais mais esclarecidos estivessem dispostos, no passado ou no presente, a reconhecer a situação política na época (REIS FILHO, 2004). Não há dúvida também de que essa crítica se atém àqueles que pudessem formular uma interpretação mais complexa da realidade da época.

Sabemos que empresários, proprietários de terras, segmentos da classe média e da Igreja toleraram abusos do regime, apoiaram suas ações de opressão, censura e/ou silenciaram a respeito da ditadura, chegando a se beneficiar da proximidade com o poder. O interesse em reconhecer e tornar público as prisões arbitrárias, as torturas e assassinatos tardou. No entanto, o mais incisivo e decisivo dos agentes sociais de apoio ao golpe e à ditadura que o seguiu foi, sem dúvida, a mídia, cuja participação pode ser considerada quase unânime, contando com raríssimas e admiráveis exceções, como o jornal *Última Hora*.

O filme não poderia, portanto, ser conivente com esse aspecto da história, sob o risco de não respeitar o primeiro compromisso de uma investigação dessa natureza: ser fiel ao que se sabe sobre o passado, mantendo um “compromisso com a verdade” — exatamente por se tratar de um *documentário* (GAUTHIER, 2011). A obra pode ser tomada, nesse caso, também como um “lugar de [legítima] memória”. Um dos elementos que confere brilhantismo ao *Cabra* consiste, exatamente, em empregar uma das formas narrativas mais exploradas ao longo da ditadura para legitimar-se — a audiovisual — com a finalidade de lhe apresentar um

contraponto incontornável que, embora pontual, tornava-se “monumental” no cinema.¹⁵

Na maioria das sequências, nas quais a montagem intercala imagens de manchetes de periódicos, os realizadores optaram por “expor” registros de época, de forma que eles estivessem em franca contradição ou que corroborassem com o argumento fílmico em *voz off* ou *over*¹⁶, dependendo da sequência. O resultado final interpela o público e, em certa medida, o *obriga* a não receber o discurso sonoro de forma ingênua. Os diálogos entre o discurso sonoro e o imagético que *apresentam* as notícias que circulavam na cultura na época do golpe operam de forma reflexiva, instigando o público a construir por si mesmo a “narração final” que pode ser considerada como resultados dos *diálogos* entre esses dois discursos e o repertório do público. Vejamos como isso se opera explorando a obra.

Nas primeiras sequências do filme, mesclam-se manchetes de jornais sobre o assassinato do líder “camponês”, com imagens dos trabalhadores em direção ao comício de protesto contra o ocorrido. Coutinho informa (*voz over*) que foi obrigado a transferir o local das filmagens para o “Engenho Galileia” porque houve um conflito de terras, no qual estiveram envolvidos “camponeses”, polícia militar e empregados de uma usina. Segundo a narração, onze pessoas haviam morrido no confronto e a região foi ocupada pela polícia militar da Paraíba. No entanto, nas imagens apresentadas na tela, vemos somente corpos de “camponeses” (COUTINHO, 1984, 4”, 48”).

Seguem-se imagens das práticas sociais e condições de vida do “Engenho Galileia” nos anos 1960, cuja pobreza é evidente, e servem também de fundo à narrativa de Coutinho que explica as escolhas que o levaram àquele lugar. As imagens não somente ilustram, mas também testemunham as condições que os trabalhadores rurais “supostamente” enfrentavam no Brasil daquela época. O que está em questão, quando

¹⁵ A ausência de uma historiografia sobre a ditadura transformou o livro de Skidmore (1988), *De Castelo a Tancredo*, em *best-seller* da década de 1980.

¹⁶ Os termos *voz off* ou *over* referem-se a presença diegética do narrador: quando ele conhecido, embora não esteja em cena, trata-se de *voz off*; mas quando somente há a voz do narrador é reconhecida pelo público é a *voz over*.

empregamos o termo supostamente, são as convenções das duas formas de narrativa: a historiográfica, que poderia recorrer a uma citação para comprovar seu argumento; e a cinematográfica, na qual o artifício precisa ser empregado com parcimônia e segundo funções diegéticas muito específicas.

A violência também está presente nestas sequências iniciais. Afinal, “apenas dois dos camponeses que iniciaram as lutas de Galileia ainda estavam vivos, José Hortêncio da Cruz e João Virgínio da Silva, que não sabe ler nem escrever e é uma espécie de memória da *tribo*” (COUTINHO, 1984, 8”, 55”), afirma Gullar, com sua voz (*over*) grave e marcante mas sem emoção. A informação é fornecida como um dado sociológico, secamente. A seguir, a voz de um dos sobreviventes invade a cena filmica. A estratégia narrativa faz com que o público se depare com uma “evidência” empírica: aquele ser humano do passado reaparece no presente por meio da película. O filme nos faz “testemunhar” – no sentido clássico do termo – que, embora muitos dados pareçam “impessoais” ao serem expressos, eles se referem a homens e mulheres como aqueles que compõem a narrativa e, também ou sobretudo, o público.

Os nomes dos sobreviventes e a ideia de uma memória “não letrada” já demonstram que as intenções de Coutinho são bem precisas. Ao longo da ditadura, o Estado sempre buscou fundar uma memória coletiva na qual o golpe e o regime teriam se restringido a “combater” os membros da esquerda revolucionária – no sentido militar –, pois as torturas ainda são negadas. O filme coloca em pauta, exatamente, membros da sociedade brasileira rural e pobre que nem poderiam ser considerados revolucionários, embora assumissem posições políticas mais à esquerda e, por isso, constituíam-se como adversários do regime. Enfim, com essa sequência, o cineasta desmente o discurso oficial forjado pela ditadura.

A história do filme inicia-se com a criação da *Liga* de Galileia, contada pelo sobrevivente, João Virgínio da Silva e com imagens diversas da região em 1981. O ser humano explica as condições de vida e morte na região e os passos para que se criasse a primeira *Liga*. Ali viviam cento e cinquenta

famílias de “foreiros” que trabalhavam e pagavam ao proprietário o “foro”. A *Liga* foi criada com o fim de resolver problemas ligados à morte, na verdade, ao enterro dos moradores do engenho, pois eles precisavam recorrer à artimanha de pedir um caixão emprestado ao prefeito para enterrar seus mortos. Ao saber que a *Liga* não se preocupava somente com os mortos, o dono das terras resolveu expulsar todos os trabalhadores do “Engenho Galileia”.

Os trabalhadores então buscaram a justiça e encontraram o advogado que viria a se tornar o grande defensor das *Ligas*, Francisco Julião Arruda de Paula. Membro do Partido Socialista Brasileiro desde 1947, Francisco Julião era um político considerado líder do movimento dos “trabalhadores do campo” como diz Virgílio. Algumas imagens registram conversas do personagem Julião nos anos 1960 (COUTINHO, 1984, 11”, 29”).

Na história de Virgílio, vamos nos dando conta de que a luta “política” pela desapropriação do engenho tinha sido árdua. Segundo diziam os deputados, ela representava “muitas Galileias”, e que a desapropriação poderia fazer “pegar fogo no Brasil, de ponta a ponta!”. Nessa sequência o público vê um “documento”, uma caderneta mostrada por um trabalhador de “Galileia”, na qual está “registrada” a afiliação de um dos membros deste à criação da *Liga* (COUTINHO, 1984, 13”, 08”).

Enquanto isso, Gullar explica que a desapropriação foi realizada “através de justa e prévia indenização em dinheiro, como determinava a Constituição” de 1946 – considerada por juristas uma Carta Liberal. Contudo, até hoje (1981), os “galileus” não têm as escrituras das terras, sentencia o narrador. Noutros termos, tratava-se de uma luta política permanente – insiste, metaforicamente, a narrativa. Afinal, o estado indenizou o proprietário, mas os trabalhadores ainda não detinham o registro legal de suas terras.

Segundo Coutinho, depois da chegada à Galileia, em 1981, a equipe de filmagem improvisou uma exibição do material filmado nos anos 1960 para os moradores do engenho. A chegada da Kombi com visitantes, as máquinas de projeção, tudo é exibido para o público. Nesse momento, o

cinasta realiza uma ruptura com as convenções do documentário até então vigentes: o realizador aparece no filme e se apresenta ao seu público, deixando de ser um narrador onisciente e velado. Assume seu lugar de enunciação e revela a “verdade” do filme: um discurso sobre a realidade, um “ponto de vista” sobre as experiências humanas no tempo.

A obra realiza, então, outra contribuição, de caráter mais cultural do que histórico: “desconstrói” as mesmas convenções que são mobilizadas cotidianamente pelas mídias, visando à manipulação do passado. O filme de Coutinho “ensina” o público, por meio desse artifício cinematográfico, a observar essas estratégias com a finalidade de não se ver tão refém de manipulações muito características das linguagens audiovisuais.

Os atores eram convidados especiais para a projeção: atitude que também quebra a “magia” cinematográfica, colocando frente a frente, ator e personagem. Coutinho filma o encontro dos sobreviventes da aventura de 1964 e a experiência da exibição das filmagens passadas para todos os convidados no presente. O filme formula um diálogo entre as imagens dos homens/atores no passado e no presente, oferecendo para os participantes das “comemorações”, inclusive o público dos cinemas – nos anos 1980 e/ou atualmente –, registros da passagem do tempo, um confronto entre as filmagens dos anos 1960 e dos anos 1980.

As imagens dos personagens do passado e do presente do filme servem para que o público opere, cognitivamente, o reconhecimento da passagem do tempo e testemunhem a historicidade dessa realidade (inclusive humana) que é explicitada visualmente, por meio da obra. Numa analogia às proposições de Rüsen para a narrativa histórica, o filme oferece, em relação ao “conteúdo” da narrativa, a oportunidade de que o público possa “aprender a *olhar* o passado [que, nesse caso, não é um artifício de linguagem] e resgatar sua qualidade temporal” (RÜSEN, 2015, p. 59).

Alguns dos chamados dispositivos do cinema são colocados em questão pelas posições assumidas no filme pela relação ator/passado – personagem/presente. Os realizadores têm a participação explicitada na

construção da narrativa e muitas das convenções cinematográficas estão sendo “reveladas” ao público de Galileia e das salas de cinema onde o filme é exibido. No entanto, ao contrário do que se poderia esperar, o deslocamento da verossimilhança característica do cinema confere à obra mais confiança, apresentando o “registro audiovisual”.

A exibição dos fragmentos do primeiro filme transforma-se em evento em Galileia e é o mote que permite a Coutinho traçar as trajetórias dos atores/personagens de seu antigo filme. Todos ainda vivendo uma situação de trabalhadores, o que levou o evento a ser realizado em um sábado. O cineasta coloca em *close* um dos atores do filme e explica:

Braz Francisco da Silva foi o único dos atores do filme que prosperou: em seu sítio de quatro hectares produz verduras que vende no CEASA [tipo de mercado atacadista de produtos agrícolas] do Recife. Seis de seus filhos estão em São Paulo e três moradores o ajudam no trabalho. Dando duro na lavoura desde os 8 anos, Braz se confessa cansado e diz que quer vender o sítio (COUTINHO, 1984, 17’,37” – 17’, 59”).

A seguir, o cineasta pergunta ao personagem se ele quer mesmo vender o sítio. Afirma que ele fugiu de Galileia em 1964, trocou de nome para evitar perseguições, desiludiu-se com a política e não gosta de falar sobre isso. Não são sequências inócuas. Ao contrário, as imagens e os testemunhos apresentados pelo cineasta deixam a impressão de que o material que o público vê na tela é uma *verdade* incontestável. Isso se desdobra ao longo da narrativa.

Há uma série de diálogos com as sequências seguintes nas quais os testemunhos de vida são mais graves. Nelas, outros atores são apresentados de forma que os personagens voltem a figurar na tela e confirmem a situação de permanência das (péssimas) condições em que todos se encontravam no início dos anos 1960, de maneira que o “sucesso” relativo de Brás se evidencia como exceção. A noção de “reação responsiva” bakhtiniana é fundamental, isso porque o resultado não é atribuído aos dispositivos de retórica cinematográfica, mas sim de conclusões que a diegese fílmica nos leva a reconhecer.

O filme corrobora, afinal, a história/História — negada e/ou silenciada —, cujos “testemunhos” não deixam dúvida: as condições de vida no campo, ao longo dos 17 anos de ditadura, mantiveram-se as mesmas. No entanto, não há uma réstia de retórica na narrativa do *Cabra*. Se existe retórica, ela se apresenta, cinematograficamente: os personagens reais, desdentados, com rostos marcados pelo trabalho árduo; as marcas do sol e as condições de vida muito limitadas são elementos registrados pelas câmeras, bem como os testemunhos orais servem de “prova”, pois atestam a realidade empírica incontornável. Novamente, a ausência de uma retórica política e/ou social funciona de maneira a conferir ao filme uma qualidade: trata-se de um registro que não se abre a contestações de qualquer natureza.

Elizabeth Teixeira, viúva do líder camponês morto em 1962, logo foi reconhecida pelo público na exibição em Galileia (COUTINHO, 1984, 21’ 27” - 21’ 46”). A sequência é registrada pelas câmeras e formula um *diálogo* entre passado (em preto e branco), do qual o filme foi testemunha, e presente (colorido), que este novo trabalho permite registrar: uma experiência de reconhecimento pelas imagens.

Ocorre o registro cinematográfico de uma experiência coletiva/social que nos é dada a ver nas salas de projeção. Uma experiência que somente o cinema permite realizar. Formula-se um *diálogo* que, cinematograficamente, coloca frente a frente passado e presente, exibindo visualmente os traços humanos da passagem do tempo e da historicidade humana, convidando-nos todos a experimentar, a “presenciar”, (quase) a participar do evento.

O cinema aqui é metacinema: faz o público ver e o “interpela” a participar deste encontro “histórico”. Mobiliza nossa atenção e emoção como seres que reconhecem sua historicidade, sua humanidade histórica. Há, portanto, um apelo emocional que se opera pelo reconhecimento do tempo histórico que é partilhado por uma comunidade, que poderia ser considerada nacional. Afinal, a ditadura que surge, velada e metaforicamente, na vida desses personagens foi uma experiência

partilhada por todos os brasileiros, inclusive o público das salas de cinema, ainda que não da mesma forma.

A presença cinematográfica de Elizabeth permite ao cineasta explicar que ela estava desaparecida desde 1964. Inicia-se então a saga da equipe em busca dessa personagem da vida real e sua história. A viúva do líder camponês vivia, sob o nome falso de Marta Maria da Costa, numa cidadezinha onde nem mesmo sinal de televisão chegava, com um dos seus onze filhos.

Na primeira entrevista de Elizabeth, seu filho mais velho, Abraão, diz:

[...] reconheço a abertura política do presidente Figueiredo” “graças a ele, nós estamos aqui”. A mãe completa: “graças a ele eu estou aqui hoje, com a presença de vocês” (COUTINHO, 1984, 24’, 05” - 24’, 13”). “Eu não tinha mais esperança... de nunca mais encontrar, nem sequer com meus filhos” ... “A perseguição era grande! Os caras tinham esperança de me exterminar.” (COUTINHO, 1984, 25”: 15”) “Antes eu era calada. Assombrada. ... Mas, graças a Deus, hoje estou aqui, contando a história. E o João Alfredo, e o Pedro fazendeiro?” [que foram assassinados] pergunta. (COUTINHO, 1984, 26”: 20”- 31”:00’).

O testemunho da heroína da história é comovente e muito contundente; revela um aspecto da ditadura ao qual há pouca referência historiográfica: o medo. As pessoas, sob uma ditadura, estão em constante estado de alerta. A sensação de estar sob ameaça permanente é muito citada pelos membros da luta armada, mas pouco se fala dela entre a população em geral (FICO, 2004). As ameaças que o regime representa no cotidiano espreitam todos os membros da população e a todo o momento. Uma marca que, certamente, caracteriza o clima que perpassa todas as práticas individuais e/ou sociais, independentemente de seu caráter. Todos permanecem “assombrados” pelos fantasmas da opressão e violência.

No testemunho, Elizabeth não fala somente de sua vida, mas também da vida de todos os brasileiros que viveram sob a ditadura, exceto aqueles que não sabiam o que ocorria. Afinal, mesmo aqueles que consideravam ter alguma garantia sob um regime de exceção sabiam que a situação de

uma ditadura é sempre incerta. A sequência *interpela* todos aqueles que viveram durante o período da ditadura, trazendo o medo do período para o presente, colocando-o na pauta dos debates sobre a ditadura, evidenciando esse traço que marcou a vida brasileira e que tendia a ser apagado das memórias e até da História.

Abraão afirma, um pouco exaltado, que: “nenhum [sistema de governo] presta para o pobre!”, pedindo que Coutinho registre essa sua opinião. Observamos que o filho mais velho de um dos mais importantes líderes do movimento dos trabalhadores rurais da história do Brasil não tem uma visão clara dos processos aos quais foi submetido. O aprendizado político que o convívio com o pai poderia lhe oferecer, permitindo que ele construísse uma reflexão mais elaborada da vida política, perdeu-se. Não só para ele, mas para toda uma geração de brasileiros que cresceu e viveu por 21 anos sob uma ditadura.

O testemunho fala por si. O filme é, nesse aspecto, finalista: trata-se de um dado e o que se pode fazer é reconhecê-lo. No entanto, para que o reconhecimento ganhe efetivo caráter de denúncia, é necessário que se esteja muito atento à narrativa e que se tenha refletido a respeito das perdas que ocorreram também (ou talvez, sobretudo) no campo de uma cultura política.

Coutinho explica, em *voz off*, que “a presença de Abraão havia influenciado no clima da primeira entrevista com Elizabeth”. Nas sequências seguintes, Elizabeth (re)toma a palavra: a heroína reconquista sua “voz”, fala de sua “história”, abandona a vida clandestina, a qual ficou submetida ao longo da ditadura e oferece às câmeras (e ao público) seu testemunho da luta dos trabalhadores rurais brasileiros antes do golpe de 1964. As duas sequências nas quais observamos posições políticas tão díspares — não somente em termos ideológicos, mas, sobretudo, de reflexão sobre a realidade (histórica) — põem em destaque alguns dos aspectos aos quais fizemos menção anteriormente.

Há um corte na montagem, e o filme apresenta um companheiro de João Pedro no trabalho da cidade. Segundo seu testemunho, depois que

João passou a participar do sindicato, o trabalho escasseou. Então ele resolveu voltar para a zona rural. Todavia, quanto ao perigo das *Ligas*, ele havia dito ao companheiro que: “posso até morrer ‘a bala’, mas é melhor que morrer aqui, de fome” (COUTINHO, 1984, 33’, 35” - 33’, 52”).

A ideia expressa por esse homem do povo e atribuída ao “herói” do filme é muito impactante. Há também um apelo estético difícil de alcançar em uma narrativa escrita; mas que o cinema é capaz de realizar por meio de uma sequência: o testemunho audiovisual, o personagem real e a lembrança narrada. Além disso, a sequência, em diálogo como algumas das anteriores, torna explícitas e incontornáveis as condições em que viviam esses migrantes rurais, principalmente do nordeste — um artifício que, comparado à linguagem escrita, seria caracterizado como retórico.

A sentença de morte de Pedro Teixeira e de todos os demais migrantes nordestinos nessas mesmas condições estava, então, preestabelecida. Restava ao trabalhador escolher como ocorreria. O *Cabra* [estava, pois] *marcado para morrer!*

O Brasil em cena

O trabalho pretendeu apreender alguns dos significados que o filme *Cabra marcado para morrer* configurou ao ser exibido nas salas brasileiras de cinema. O exercício foi concebido como a recuperação dos “diálogos” que se travaram entre obra cinematográfica e a *Cultura História* sobre a ditadura civil-militar no Brasil dos anos 1980. Ao *objetivarmos* os possíveis “diálogos” nascidos nas interações sociais que se constituíram entre os diversos discursos sobre a história que circulavam na cultura, e povoavam as mentes de homens e mulheres que formavam os públicos desses cinemas, conferimos um caráter de fonte histórica e até cine-historiográfica ao filme de Coutinho.

Ao procurarmos apreender a *obra como diálogo*, tentando dar conta da experiência de se assistir ao filme naquela época, acreditamos que esclareceremos como alguns dos “significados” que a obra pretendeu oferecer ao público poderiam ter emergido no contexto sociocultural e histórico do

ocaso da ditadura civil-militar brasileira. Ainda que tenhamos claro que conhecer a cultura que os brasileiros dos anos 1980 compartilhavam seria uma generalização arriscada, acreditamos que o trabalho oferece elementos para apreender uma “recepção social” do *Cabra marcado para morrer*.

Finalmente, o emprego do filme, não somente como testemunho de época, mas, sobretudo, como *escrita audiovisual da história*, esclarece e o aproxima de uma obra historiográfica, permitindo demonstrar a pertinência da metodologia empregada e as possibilidades “objetivas” que ela oferece para apreender significados de uma obra audiovisual em seus próprios termos, recorrendo à *Cultura Histórica* de época para esse fim. Sobretudo, contribui para refletirmos sobre a arte e a magia que aproximam as narrativas de cineasta e historiador.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHINOV). *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. Gêneros do discurso. In: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- COUTINHO, Eduardo. *CABRA marcado para morrer*. Filme documentário. Elenco: Eduardo Coutinho, Ferreira Gullar e Tite de Lemes. 1984.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.
- DARTON, Robert. Cinema: Danton e o duplo sentido. In: *O Beijo de Lamourette*: Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p. 51-53.
- DAVIS, Nathalie Z. *O retorno de Martin Guerre*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- DREIFUSS, Réne A. *1964, a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FICO, Carlos. *Além do golpe*: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GAUTHIER, Guy. *O documentário*: um outro cinema. Campinas, SP: Papirus, 2011.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara; Koogan S. A., 1989.

GINZBURG, Carlo. Sinais. In: *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 143-179.

LE GOFF, Jacques. *Uma vida para a história*. São Paulo: Unesp, 1997.

MORETTIN, Eduardo V. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, p. 11-42, 2003. Editora UFPR.

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

NAPOLITANO, Marcos. Nunca é cedo para se fazer história: o documentário *Jango*, de Silvio Tendler. In: MORETTIN et al. (org.). *História e documentário*. Rio de Janeiro: FGV, 2012. p. 152-178.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Cristian (org.) *Cinematógrafo*: um olhar sobre a história. Salvador, São Paulo: EDUFUBA; Editora UNESP, 2009.

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. 29-52.

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.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROSENSTONE, Robert A. *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

- RÜSEN, Jörn. *Razão histórica. Teoria da História I: fundamentos da ciência histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.
- RÜSEN, Jörn. *Reconstrução do passado. Teoria da História II: os princípios da pesquisa histórica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007a.
- RÜSEN, Jörn. *História Viva. Teoria da História III: formas e funções do conhecimento histórico*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007b.
- RÜSEN, Jörn. *Teoria da história: uma teoria da história como ciência*. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Curitiba, Editora UFPR, 2015.
- SCHVARZMAN, Sheila. Construindo a história na televisão: Marc Ferro e os Cinejornais em Histoire Parallèle. *Revista Tempo*, v. 20, 2014. Epub, 30 jan. 2015.
- SKIDMORE, Thomas. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 a 1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo: Ática, 1992.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. *Crítica a imagem eurocêntrica*. Cosac Naify, São Paulo, 2006.
- VYGOTSKY, Lev S. *A construção do pensamento e da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- VYGOTSKY, Lev S. *A formação social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- WERTSCH, James V. *Voces de la mente*. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.
- WERTSCH, James V. *Voices of Collective Remembering*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Tradução Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Literatura e marxismo*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979 [1971].

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org