

HISTÓRIA E FICÇÃO NA TELEVISÃO BRASILEIRA

Sonia Cristina Lino

Universidade Federal de Juiz de Fora

Este texto é parte de uma pesquisa mais ampla sobre as relações entre os meios de comunicação de massa, a construção de uma memória social e um saber histórico no Brasil contemporâneo.

O objetivo imediato é a verificação de como a História do Brasil tem sido abordada pela ficção televisiva e a relação destas abordagens com o momento histórico no qual foram produzidas. São utilizados diferentes tipos de textos: os ficcionais produzidos para a televisão, os jornalísticos produzidos pela imprensa escrita e as propagandas sobre os programas.

Ao uso de diferentes tipos de textos na análise histórica dos programas se associa a idéia de que a narrativa televisiva é uma só¹ e que, embora entrecortada e dividida em diferentes elementos – programas ficcionais/documentais e propagandas - sua força e especificidade está na mensagem de controle sobre o tempo e o espaço que perpassa as produções e que se traduz num imaginário de potência e onipresença – a câmera pode estar em todos os lugares, todo tempo.²

Esta idéia por sua vez se liga a de que o olhar contemporâneo não tem mais tempo para a contemplação da realidade e de que esta só se permite conhecer através de imagens entrecortadas que, na narrativa televisiva ganham unicidade.

Quando aplicada a produções que pretendem reconstruir momentos ou acontecimentos históricos, seja de forma jornalística ou ficcional, a imagem e a narrativa televisivas ganham uma nova dimensão, a da veracidade. Uma vez que as imagens produzidas não são verificáveis na realidade contemporânea, senão de forma fragmentária através de testemunhos e de outras imagens que façam alusão ao período retratado, (figurino, expressões lingüísticas, cenografia etc.), as reconstruções mesmo que explicitamente ficcionais, ganham uma conotação de verdade.

Dialogando com esta relativização contínua dos objetos e dos produtos que são sempre re-significados, e, diante das especificidades da história da televisão no Brasil; buscamos lançar o olhar sobre a unicidade da narrativa televisiva a partir de suas relações com o poder político no momento da produção dos programas.

A televisão no Brasil

As questões da unicidade, do sentido do discurso e da veracidade do que é apresentado ganham contornos bastante particulares na América Latina, onde se verificam baixos índices de escolaridade, altos de analfabetismo e diferenças sociais acentuadas. Nestes países, além de entretenimento, a televisão se constituiu num dos principais veículos de produção e circulação de informações e conhecimentos.

Historicamente, a chegada da televisão na América Latina³ coincidiu com o período em que se verificou uma aceleração desordenada da urbanização que colocou em contato direto, grupos e classes sociais diferentes não só econômica como também culturalmente⁴.

Nas décadas seguintes – anos 60 e 70 – a televisão se difundiu como o principal meio de comunicação de massa do continente latino-americano. Este foi também o período no qual os regimes autoritários e ditatoriais proliferaram pela região. Regimes que se calcavam em dois pilares, de um lado, na promessa de uma inserção rápida e eficaz na modernização, entendida como ampliação local dos mercados de consumo para bens industriais e simbólicos.

De outro, no combate violento às opções políticas de esquerda cujos discursos se pautavam tradicionalmente nas teses do nacional-popular.

A televisão chegou ao Brasil em 1950 e se consolidou simultaneamente aos países europeus e os EUA. A partir de fins da década de 60 e durante toda a década de 70, as vinculações políticas da televisão com o processo de modernização autoritária dos governos militares, ampliaram seu poder no cenário nacional⁵.

Na década de 70, além da constituição, ampliação e uniformização do mercado nacional para seus patrocinadores, a televisão assumiu também papel decisivo na política de integração nacional promovida pelo regime militar. Para tal, foram criadas redes nacionais de televisão que transmitiam, via satélite, a mesma programação para todo o território nacional e em tempo real. Formou-se um território imaginário que ao mesmo tempo unificava e uniformizava o país, minimizava suas desigualdades econômicas, sociais e culturais e estabelecia novos contornos para o nacional.

Na década seguinte, apesar do enfraquecimento do regime e do processo de redemocratização, a televisão conseguiu preservar seu poder de criadora e difusora de uma imagem do país, ampliando seu mercado e exportando sua programação para vários continentes. Como assinala Eugênio Bucci, *o modelo de TV inventado na ditadura sobreviveu a ela*,⁶ ou seja, com a redemocratização do país, sem se desvincular do poder político, a televisão estabeleceu novas relações com os governos e preservou seu poder ao atuar como uma espécie de “porta-voz oficial das preferências da nação”. Além disso, sua própria história e produção se tornam fonte para o conhecimento da história contemporânea do país.

Narrativas ficcionais

Dentre as narrativas ficcionais são utilizados programas que se enquadrem na categoria de “produções de época”. Ou seja, produções onde a narrativa se passa num período histórico contextualizado como anterior ao da produção, realização e exibição. Desta forma, embora ficcional, a produção é entendida como uma interpretação do passado remoto ou recente que dialoga com a contemporaneidade. Foram privilegiadas as produções “fechadas”, ou seja, cuja conclusão tenha se verificado antes de sua exibição (mini-séries, seriados, etc.).

Esta escolha se deve de um lado, à menor extensão das séries, o que permite uma análise mais detalhada dos programas do ponto de vista da linguagem e, de outro, ao fato de nas séries, os autores contratados pelas redes de televisão, apresentarem uma integração com o tipo de mensagem que as estas desejam transmitir. Além disso, há uma maior identificação entre o produto final e a posição das emissoras quanto ao conteúdo uma vez que os desdobramentos do programa já foram definidos no roteiro e no projeto inicial. Neste texto será utilizada para análise e exemplificação a mini-série “*Anos Rebeldes*” (Rede Globo - 1992).

Anos Rebeldes

Durante quase três décadas de ditadura militar, a televisão brasileira foi acusada de negar ao público o que deveria ser uma de suas funções primordiais, ampla informação. As emissoras de televisão, por sua vez, sempre se defenderam desta acusação lançando mão de um argumento aparentemente irrefutável: a censura oficial aos meios de comunicação que se explicitou com o AI-5 impedia o acesso e a circulação das informações interferindo diretamente na programação. Esta posição, bastante questionável, vem sendo reavaliada por várias pesquisas que buscam uma maior compreensão das relações entre a mídia e poder político no Brasil. Para os objetivos deste trabalho, a questão da censura e de suas implicações na narrativa televisiva, fica apenas como constatação.

Por outro lado, se as relações da televisão como poder político tem merecido críticas quanto a seu papel e credibilidade como veículo de informação, o mesmo não tem ocorrido quando se observa a história da televisão do ponto de vista da produção de entretenimento.

A maior emissora de televisão brasileira, a Rede Globo, é, do ponto de vista técnico, uma das mais conceituadas produtoras de televisão do mundo e exportadora de produtos de teledramaturgia desde a década de 80.⁷ Se observarmos o mercado interno, as telenovelas, produzidas especificamente para o veículo e substitutas dos teleteatros, se constituíram desde a década de 60, no principal produto da televisão brasileira ao estabelecerem uma ponte entre elementos da cultura oficial e o público.⁸ Ao privilegiar a ficção na análise, reconhece-se a necessidade de compreensão das relações entre a produção televisiva e o poder político não só no que diz respeito aos relatos jornalísticos e documentais como também nos ficcionais.

Nas quase cinco décadas de história da telenovela no Brasil, o gênero passou por várias transformações na sua estrutura narrativa que implicaram em redefinições espaço – temporais e muitas novelas e séries “de época” que tentaram reconstruir períodos históricos e interpretar temas importantes da história do país. Porém, até a década de 90, nenhuma produção da teledramaturgia havia tratado o tema da ditadura militar e suas conseqüências para o país. Este papel coube à minissérie *Anos Rebeldes*, exibida entre 14 de julho e 14 de agosto de 1992.

Tendo como pano de fundo o romance entre dois jovens, João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) e Maria Lúcia (Malu Mader), a história mostrava ao público a luta clandestina de grupos engajados politicamente na tentativa de mudar a história do país e resistir à ditadura militar que se implantara desde 1964.

O cenário era o Rio de Janeiro da classe média e a trama seguia a trajetória de vida de um grupo de colegas do tradicional Colégio Pedro II, desde 1964 quando se formam, até o fim da década de 70 com a revogação do AI-5 e a anistia política.

Embalada pela música *Alegria, alegria* de Caetano Veloso e uma trilha sonora que privilegiava os novos baianos, o relato mescla ficção e realidade. Dispõe com grande competência do recurso de intercalar cenas documentais e jornalísticas com cenas de ficção para contar a história de vida de João Alfredo, jovem que, preocupado com as questões sociais do país, se engaja na militância política e na resistência ao regime. Seu engajamento é tão intenso que ele opta por renunciar a sua realização pessoal e a seu amor por Maria Lúcia em favor da luta armada.

Com uma estrutura melodramática tradicional, as principais atrações da minissérie ficaram por conta dos recursos técnicos utilizados e que mesclavam imagens documentais e ficcionais; na reconstrução cenográfica, musical e de figurino e na caracterização dos personagens. Entre os colegas de João Alfredo, os autores (Gilberto Braga e Sérgio Marques) criam um painel de personagens da classe média carioca dos anos 60 e 70 e de suas relações com o momento político no qual viviam. Destaque deve ser dado a personagem Heloísa (Cláudia Abreu), filha de um banqueiro que financia o golpe militar e que acaba assassinada pelos militares ao aderir à luta armada. Heloísa concentra e relativiza a divisão da sociedade entre “conscientes” e “alienados” proposta pelos autores para a caracterização de alguns personagens.

Os limites deste trabalho impedem uma análise detalhada da minissérie e seus personagens, assim, optamos por nos deter em sua repercussão e forma como o programa se enquadrou na narrativa televisiva.

A minissérie se constituiu num dos maiores sucessos de público da história recente da televisão brasileira e este fato foi atribuído ao momento político que o país vivia. No momento de sua exibição, a mídia iniciava a publicação de denúncias contra o então presidente Fernando Collor de Mello que resultariam na abertura de um processo de cassação do presidente pelo Senado em setembro de 1992 e na sua renúncia em dezembro do mesmo ano.

Primeiro presidente eleito pelo voto direto desde 1960; as denúncias contra ele indignaram a população que foi para as ruas exigindo a abertura de um processo de cassação. Dentre os manifestantes, os jovens foram os mais incisivos

e forneceram a imagem para o movimento de indignação que tomou conta do país ao saírem às ruas com as cores da bandeira nacional pintada no rosto.

Imediatamente a associação entre a minissérie e a realidade foi estabelecida pela mídia. Da grande imprensa às publicações ligadas a movimentos sociais e sindicatos, todos recorreram à minissérie para compreender o momento político que se vivia. Esta associação foi tão divulgada que acabou por se tornar um fato e a fazer parte das análises sobre o período.

Em 1992, diante do aumento das manifestações de rua a revista *Veja* publicaria:

*Caminhando contra o vento, sem lenço sem documento, uma garotada alegre ocupou as ruas das duas maiores cidades brasileiras na semana passada. Alto astral, altas transas, lindas canções deram o tom às passeatas que atingiram em cheio o coração do Rio de Janeiro e de São Paulo. Foram momentos poéticos, nos quais; se confundiram ficção e realidade, passado e presente, a minissérie Anos Rebeldes e a CPI de PC. Alegria, alegria: a rebeldia juvenil está de volta, juntando mauricinhos; e militantes, skatistas e esquentados.*⁹

Atualmente, em sua 88ª. edição, a Revista dos Bancários também se refere à minissérie ao fazer um histórico das manifestações políticas contemporâneas:

*... os líderes estudantis souberam tirar proveito do fator emocional colocado em alta pela minissérie Anos Rebeldes, que a Globo estreava em 14 de julho daquele ano e relatava, com doses de história e romantismo, o papel dos jovens na luta contra o regime militar. Nas passeatas dos estudantes, o carro de som não podia deixar de entoar o tema de abertura da minissérie, Alegria, Alegria, de Caetano Veloso. “Alguns manifestantes empunhavam faixas com dizeres: ‘Anos Rebeldes, último capítulo: Fora, Collor!’”. Fui informado de que os ativistas, para convencer os estudantes a participar das manifestações pró-impeachment, citavam os personagens da minissérie como exemplo”, lembra o autor Gilberto Braga*¹⁰

Em outras palavras, a associação da minissérie com o período histórico no qual ela estava inserida se tornou um fato. A mensagem implícita nesta narrativa é a da importância (em alguns casos fundamental) da televisão para a história contemporânea do país. Embora todos os segmentos sociais e pessoas de todas as idades tivessem ido para a rua manifestar sua indignação contra as denúncias feitas contra o presidente, o movimento cuja palavra de ordem era *Fora Collor!* ficou indiscutivelmente associado aos jovens *caras pintadas* e à rebeldia televisiva inspirada na minissérie. Mesmo que com o tempo, muitos participantes das manifestações olhem para os fatos de outra perspectiva.

*A orientadora profissional Yara Kilsztajn, “cara-pintada” então com 16 anos, é um pouco mais cética: “Era fundamental tirar o Collor, mas parou por aí. Tinha uma idealização do movimento de 68 e era uma possibilidade de estar revivendo aquilo, mas não foi verídico. Não havia risco nenhum e, ao contrário de ser uma rebeldia, era uma coisa passiva, até. O legal é que era um bando de jovens gritando pela mesma coisa com o aval dos meios de comunicação. Mais uma prova de que não era rebelde”*¹¹

Na minissérie, os autores usam da própria história da televisão e da teledramaturgia para marcar o tempo. Para situar o telespectador no tempo narrado, cenas dos personagens da minissérie são entremeadas com cenas documentais de época e com cenas de novelas que estavam passando no momento da narrativa, ou seja, os personagens da minissérie aparecem em diversas cenas assistindo às novelas de televisão. Esta auto-referência nos remete a uma mensagem que será retomada com bastante frequência pela narrativa televisiva, a de que a televisão não só faz parte da vida dos

brasileiros como pode ser confundida com ela. Numa espécie de espetáculo da realidade onde as histórias de vida se confundem com a história política do país e com a história da própria televisão. Neste sentido, *Anos Rebeldes* faz jus à sinopse feita para o lançamento do livro com o texto da minissérie:

Ler o livro e ver a minissérie é como curtir um pedaço do Brasil como nunca foi mostrado. Juntando ficção e realidade, som e imagem, cinema e televisão, os que viveram e os que poderiam ter vivido. Num país de memória curta e amnésia crônica, o trabalho de Gilberto Braga e companhia é tão importante quanto foi para os franceses "Chagrin et Pitié" ou, para os americanos, "Hearts and Minds", se a gente considerar que, para milhões de brasileiros, esse passado ainda está coberto por zonas de sombra¹².

A repercussão de *Anos Rebeldes*, sua associação em alguns casos entendida como causal, com os fatos da história recente do país e a influência sobre outras mídias nos faz pensar não só na importância da televisão na constituição de uma memória social como também na necessidade de um olhar crítico sobre a narrativa televisiva por parte dos historiadores.

Notas

¹ ARAÚJO, Inácio. “O trabalho da crítica”. In: NOVAES, Aduino (org). *Rede Imaginária. Televisão e democracia*. São Paulo, Cia das Letras, 2001. 2ª. ed. 268 – 278.

² VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994. 71-107.

³ A primeira transmissão de TV da América Latina ocorreu no Brasil em 18 de setembro de 1950 pela TV Tupi mas só na década seguinte se disseminou para o restante do continente.

⁴ MARTIN BARBERO, Jesus. *Dos meios e das mediações*. RJ, UFRJ, 1997.

⁵ COSTA, A . H.; SIMÕES, I.; KEHL, M.R. 1987. *Um país no ar. A história da TV brasileira em 3 canais*. SP, Brasiliense.

⁶ BUCCI, E. *Brasil em tempo de TV*, 3.ed. São Paulo, Boitempo, 2000. 2.ed. p.20.

⁷ MELO, José Marques. *As telenovelas da Globo*. São Paulo, Summus, 1988.

⁸ Sobre esta questão ver CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 1998; MARTIN-BARBERO, Jesús; REY, German. *Exercícios do ver*. São Paulo, Senac, 2000; ORTIZ, Renato. BORELLI, Sílvia.H.; RAMOS, José Mário O . *Telenovela. História e produção*. SP, Brasiliense, 1991. 2.ed.

⁹ Revista **Veja** 19/08/1992.

¹⁰ Revista dos Bancários. 88ª. ed. março/abril 2003.

¹¹ Revista dos Bancários. 88ª. ed. março/abril 2003.

¹² Sinopse de lançamento do roteiro em livro pela editora Globo <http://somlivre.globo.com/>