

Anos rebeldes

Memória da ditadura e pretensão à verdade

Anos rebeldes

Memory of the dictatorship and the claim to truth

Mônica Mourão

*Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Comunicação Social
Natal, Rio Grande do Norte, Brasil*

Resumo

Este artigo se propõe a compreender a construção de memória sobre a ditadura militar brasileira (1964-1985) feita através da minissérie *Anos rebeldes* (1992), a partir da análise fílmica do que chamamos de “clipes de contextualização histórica”. São trechos inseridos em alguns capítulos, com sequências de imagens em preto e branco, seja em movimento ou estáticas, e uma música de fundo, geralmente lançada no ano que o período da minissérie representa. Esses clipes, dirigidos por Silvio Tendler, apresentam imagens de arquivo editadas junto a imagens dos personagens fictícios da série. Busca-se compreender o papel dos enunciados com pretensão à verdade – em especial, os clipes – na produção de memória sobre a ditadura feita pela minissérie. Como resultado, concluímos que os clipes dão conotação de verdade à narrativa ficcional e assim reforçam o projeto de memória da TV Globo sobre a ditadura e a luta armada.

Palavras-chave: Anos rebeldes. Ditadura. TV Globo. Memória. Verdade.

Abstract

This article aims to understand the construction of memory about the Brazilian military dictatorship (1964-1985) through the miniseries *Anos rebeldes* (1992) based on a film analysis of what we call “historical contextualization clips”. These are excerpts inserted into some chapters, with sequences of black and white images, either moving or still, and background music, usually released in the year that the period of the miniseries represents. These clips, directed by Silvio Tendler, present edited

archival footage alongside images of the series' fictional characters. The study seeks to understand the role of statements claiming truth – especially the clips – in the production of memory about the dictatorship by the miniseries. As a result, we conclude that the clips lend a semblance of truth to the fictional narrative and thus reinforce TV Globo's project of memory regarding the dictatorship and the armed struggle.

Keywords: Anos rebeldes. Dictatorship. TV Globo. Memory. Truth

Introdução

Este artigo apresenta uma análise da minissérie *Anos rebeldes* (1992), com especial atenção à pretensão à verdade presente naquela narrativa. Produzida e veiculada pela TV Globo, os 20 capítulos de *Anos rebeldes* foram ao ar pela primeira vez em 1992. A trama girava em torno dos dilemas entre a vida individual e a coletiva de jovens que viviam a ditadura militar, começando em 1964, antes do golpe, e indo até 1979, ano da Lei da Anistia.

O texto se inicia com uma reflexão sobre o que consideramos serem alguns dos principais mecanismos dos enunciados reconhecidos como verdade acionados pela narrativa da minissérie: o fato de ela ser baseada em dois livros autobiográficos (*Os carbonários*, de Alfredo Sirkis, de 1998; e *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, de 1988); os personagens serem inspirados em personagens históricos ou em tipos sociais referentes ao lugar (Rio de Janeiro) e ao período (1964-1979); os *letterings* que situam o espectador em um tempo e espaço históricos; e, em especial, os “clipes de contextualização histórica”, montagens feitas com imagens de arquivo, simulações de páginas de jornal e cenas com os personagens fictícios, com uma música como trilha sonora.

Os “clipes de contextualização histórica” foram feitos por Silvio Tendler, já um cineasta reconhecido quando foi feito o convite para ter essa tarefa específica dentro da direção de *Anos rebeldes*, compartilhada com Dennis Carvalho (diretor-geral) e Ivan Zettel. Àquela altura, Tendler já tinha sido premiado pelos longas documentais *Os anos JK – Uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984), quando trabalhou com imagens de arquivo, a principal matéria-prima dos clipes de *Anos rebeldes*. Eles são o tema do segundo tópico deste artigo, com destaque para as simulações de páginas de jornal como mais um recurso de linguagem que demonstra a pretensão à verdade da narrativa.

Já o terceiro tópico é dedicado à análise dos três clipes presentes no capítulo 16, um dos capítulos em que acontecem importantes reviravoltas na narrativa. A metodologia é a análise da imagem e do som, que segue os pressupostos de Vanoye e Goliot-Lété, que afirmam que “analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos” (Vanoye; Goliot-Lété, 1994, p. 15). Depois dessa etapa, os autores acrescentam que há uma segunda fase da análise, que consiste “em estabelecer elos entre esses elementos isolados”. Ou seja, a proposta é destruir e reconstruir o filme; ou descrevê-lo e interpretá-lo (ibidem, p. 15-16). De acordo com Manuela Penafria, a análise da imagem e do som é um “tipo de análise que pode ser designado como especificamente cinematográfico, pois centra-se no espaço fílmico” (Penafria, 2009, p. 7).

A metodologia da análise fílmica não constitui um procedimento único ou universalmente aceito. Assim, optamos por detalhar a seguir como realizamos a análise neste artigo. Foi feita a partir da decupagem dos clipes escolhidos, assistidos pela plataforma Globoplay, sendo pausados para as anotações plano a plano. Em um segundo momento, foram pesquisadas as imagens, em especial para reconhecer quais as figuras históricas mostradas nos clipes. As informações foram acrescentadas na decupagem. Em um terceiro momento, foram observados os encaixes e desencaixes da trilha sonora com as imagens. Em seguida, buscou-se compreender a relação entre imagem, som e seus referentes. Dessa forma, buscamos realizar, na prática, o conceito básico de análise fílmica: o de decompor e recompor os elementos do filme. Neste caso, focamos na narrativa, o que nos permitiu relacionar, nas considerações finais do artigo, os resultados da análise fílmica dos clipes de contextualização histórica com o final ficcional da série, para compreender a construção da memória da ditadura operacionalizada por esta obra.

Segundo Maurice Halbwachs (2006), a memória não é um fenômeno exclusivamente individual, mas um processo socialmente construído. Os indivíduos recordam acontecimentos porque estão inseridos em grupos sociais, como família, escola ou nação (Halbwachs, 2006). Apesar de afirmar que há tantas memórias coletivas quanto grupos sociais que as detêm, Halbwachs dá ênfase à coesão de uma memória compartilhada. Essa ideia é criticada e atualizada por diferentes autores, como Michael Pollack, que ressalta, em sua pesquisa, as disputas de memória (memória hegemônica ou enquadrante x memórias subterrâneas) (Pollack, 1989). A pesquisadora argentina Elizabeth Jelin (2002) também destaca as disputas de memória, segundo a qual os empreendedores da memória são atores sociais privilegiados nestas disputas, já que mobilizam recursos simbólicos, políticos e culturais para dar visibilidade a determinadas interpretações do

passado, buscando reconhecimento público e influenciando a forma como a sociedade lembra determinados acontecimentos.

A ideia de que a mídia é uma empreendedora da memória, ou seja, que opera construções memoráveis sobre o passado para construir certa ideia de futuro, está presente em diversas publicações sobre mídia e memória no Brasil, sendo pressuposto desta e de outras pesquisas sobre como a televisão e a imprensa constroem sentidos sobre o passado com vistas a criar uma memória coletiva de determinados períodos, lugares e acontecimentos históricos e políticos (Ribeiro; Ferreira, 2007). Importante apontar que não consideramos que seja possível construir essa memória coletiva única, como recentes controvérsias públicas, produções audiovisuais (Mourão, 2019) e sua repercussão nas redes sociais (Ribeiro *et al.*, 2019) têm mostrado, em especial desde que Jair Messias Bolsonaro exerceu o mandato de presidente da República (2019-2022).

Nosso objetivo, neste artigo, é compreender como a minissérie *Anos rebeldes*, um produto midiático de massa, o primeiro sobre a ditadura militar depois que ela terminou, constrói certa memória desse período e qual o papel da pretensão à verdade na construção narrativa. Para tanto, utilizamos alguns conceitos de Paul Ricoeur, ao relacionar narrativa, memória e temporalidade. O autor constrói a ideia de tríplice mimese, segundo a qual as narrativas (mimese II) são mediações entre o mundo pré-figurado (mimese I, estágio prático da experiência que precede o texto, o antes, a memória) e um estágio que o sucede (mimese III, o leitor/espectador que vai reconfigurar o mundo). O ato de tecer a intriga (mimese II) é uma permanente mediação entre o mundo e a jusante da narrativa, momento em que o próprio mundo sofre uma ação transformadora (Ricoeur, 1994 e 1996). Para Ricoeur, toda proposta de sentidos, ou seja, toda construção de sentidos feita por uma narrativa é uma pretensão à verdade, algo que se tem como verdadeiro.

A partir desses pressupostos teórico-metodológicos, será feita uma reflexão acerca da construção da memória da ditadura militar (1964-1985) através da narrativa de *Anos rebeldes*, tendo como metodologia a análise fílmica.

***Anos rebeldes* e a pretensão à verdade**

A minissérie foi veiculada pela TV Globo de 14 de julho a 14 de agosto de 1992, às 22h30, tendo ao todo 20 capítulos, com duração entre 40 minutos e uma hora cada. O enredo inicia-se em torno de um grupo de estudantes secundaristas do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, que se mobiliza contra o golpe de 1964,

e segue contando a história do grupo até o desenrolar da ditadura, seu recrudescimento e a anistia, em 1979. Como personagens principais, o casal Maria Lúcia (Malu Mader) e João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) vive o drama pessoal de dificuldade de relacionamento entre ela, individualista, e ele, idealista, que se entrega à luta coletiva contra a ditadura. Também se sobressai a personagem Heloísa (Cláudia Abreu), uma moça rica representada inicialmente como interessada em música, festas e namoro, mas que posteriormente se envolve com política e entra para a luta armada.

O início da minissérie já expõe o dilema principal da trama: o amor (quase) impossível entre João Alfredo e Maria Lúcia, pelo engajamento dele na luta contra a ditadura e o medo que ela tem em relação a isso. A personalidade individualista de Maria Lúcia contrasta com a de seu pai, um jornalista comunista que já tinha se exilado no Uruguai e que tem a casa tomada por livros e reuniões, enquanto a personagem alimenta o desejo – considerado pueril por João Alfredo, frente ao contexto do período – de ter um quarto só para si.

Anos rebeldes repercutiu na imprensa em 1992, mesmo em veículos que não faziam parte do Grupo Globo. A revista *Veja* publicou reportagem de quatro páginas com o título “Romance nos porões” e o subtítulo “Com a minissérie *Anos rebeldes*, pela primeira vez a TV mostra o Brasil do regime militar de 1964”. O texto demonstra animação com a abordagem da ditadura militar em plena televisão aberta, mas aponta também a contradição entre a postura da Globo naquele momento e anteriormente, durante a ditadura:

As novelas e minisséries brasileiras já trataram da emancipação feminina, como fez Regina Duarte em *Malu mulher*. Também se debruçaram sobre a Intentona Comunista de 1935, com *Kananga do Japão*, e até caíram na onda das discotecas, em *Dancin’ Days*. Mas esta é a primeira vez que uma emissora de TV se dispõe a levar ao ar uma tragédia que não apareceu sequer em seus telejornais na época – no início por causa da censura e, mais tarde, pela absoluta falta de interesse de seus dirigentes. *Anos rebeldes* é um espetáculo polêmico numa televisão que tem obsessão pelo consenso, pela crítica chapa-branca e pela qualidade de produção (Gianninni, 1992).

Assinada por Silvio Gianninni, a matéria aponta quais figuras históricas foram as inspirações para alguns dos personagens da ficção. E não se tratava de teorias do autor do texto: João Alfredo é evidentemente inspirado em Alfredo Sirkis, que militou na Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Seu relato autobiográfico sobre a ditadura, o livro *Os carbonários* (1998), foi uma das fontes da minissérie. Citada nos créditos de *Anos rebeldes* junto com o livro *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura (1988), ambos tiveram seus direitos comprados pela Globo por 5 mil dólares cada, segundo a já citada reportagem da *Veja* (Gianninni, 1992).

Também há personagens-tipo, como o professor engajado, o jornalista comunista, o editor de esquerda, o empresário apoiador da ditadura. Os personagens-tipo são criados de modo a serem atrelados a um papel social (a profissão é um exemplo); suas características são aquelas consideradas comuns a determinado grupo (Brait, 2004). Assim, sendo ou não representações de uma figura histórica específica, o importante é que a minissérie trabalha a verossimilhança: os fatos, mesmo que não tenham acontecido, poderiam ter se dado de tal forma. Segundo Paul Ricoeur (1996):

Uma segunda razão de ter o “como se passado” como essencial à ficção narrativa está ligada a esta regra de ouro da armação da intriga que lemos em Aristóteles, a saber, que ela deve ser provável ou necessária; sem dúvida, Aristóteles não dá nenhuma significação temporal ou quase temporal ao provável; restringe-se a opor o que poderia acontecer ao que aconteceu (Poética, 1451 b 4-5). A história cuida do passado efetivo, a poesia encarrega-se do possível. [...] “[...] o possível é persuasivo; ora, ainda não acreditamos que o que não ocorreu seja possível, ao passo que é evidente que o que ocorreu é possível (1415 b 15-18)”. Aristóteles sugere aqui que, para ser persuasivo, o provável deve ter uma relação de verossimilhança com o ter-sido (Ricoeur, 1996, p. 330).

Em *Anos rebeldes*, são vários as formas de estabelecer a verossimilhança: a obra ter se baseado em relatos autobiográficos; os personagens inspirados em personagens históricos ou em tipos comuns àquele período e recorte social; as referências a lugares, artistas e acontecimentos do período, entre outros, que foram, inclusive, consideradas excessivas. “Segundo o jornalista [Marcelo Coelho], a busca pelo realismo transformou o universo da minissérie num mundo ‘tão tipicamente anos 60’ que soava falso” (Ribeiro *et al.*, 2019, p. 207-208).

As minisséries eram consideradas projetos especiais na Globo, por serem transmitidas em horários mais avançados do que o considerado horário nobre e por terem menos capítulos, sendo possível, por exemplo, gravar em material diferente (algumas cenas foram feitas em 16mm, como será visto no próximo tópico). Segundo Anna Maria Balogh (2002), além de serem produções mais elaboradas, também possibilitam mais experimentação na linguagem, visto que vão ao ar já quase totalmente prontas, sem dependerem tanto dos índices de audiência, como acontece com as novelas. Para a autora, as minisséries conciliam elevado padrão estético, maior liberdade narrativa e forte compromisso com a representação de acontecimentos e personagens históricos (Balogh, 2002).

No entanto, em parte, a linguagem das séries e minisséries não era novidade na emissora, de acordo com Mônica Kornis: “A incursão da Rede Globo em outros produtos ficcionais, tais como os seriados na década de 1970 e as minisséries a partir de 1982, reafirmou a mesma tendência expressa pelas telenovelas, no sentido de estabelecer uma verossimilhança, procurando trazer à tona temas ligados à realidade nacional e ao cotidiano do público, em linguajar coloquial” (Kornis, 2003, p. 128-129). Segundo a autora (2003), que

selecionou um conjunto de minisséries da Globo que perpassam diegeticamente os anos 1954 a 1992, elas podem ser entendidas como construtoras “de uma determinada narrativa da história nacional” (Kornis, 2003, p. 133).

O universo de *Anos rebeldes* não era tão familiar ao seu autor. Segundo matéria da BBC Brasil, “descortinava-se assim um novo mundo para Gilberto Braga, em suas próprias palavras, um ‘alienado’ do ponto de vista político nos anos 1960, alguém que à época ‘estava dentro de uma sala escura assistindo a um filme por dia’” (Silva, 2022). Publicamente, a escolha relacionava-se ao fato de Braga ter tido sucesso com a minissérie *Anos dourados* (1986). Segundo o autor, ambas “sintetizam o pensamento de duas épocas” (Pioneiro, 1992). “Depois que fiz a minissérie *Anos dourados*, sobre os anos 50, meus amigos começaram a me cobrar: por que não retratar a história da nossa própria geração?”, relata Gilberto Braga, 46 anos” (Giannini, 1992). Depois de narrar os anos 1950, 1960 e 1970, segundo Braga, a trilogia já estaria concluída com a novela *Vale Tudo*, também escrita por ele e que foi ao ar pela primeira vez em 1988 (Pioneiro, 1992).

A TV ocupava um espaço diferente do que representa hoje. Em 1990, cerca de 90% dos domicílios brasileiros tinham aparelho de televisão, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Segundo a BBC Brasil, *Anos rebeldes* atingiu “média de 24 pontos [Ibope] na Grande São Paulo (cada ponto correspondendo a 39.790 domicílios à época)” (Silva, 2022). Em 1992, novelas e minisséries tinham resumos dos capítulos contados antes da veiculação em revistas especializadas ou cadernos de TV dos jornais diários. A lógica das celebridades passava pelos atores e atrizes com destaque na televisão e as revistas e cadernos de TV dedicavam-se tanto às tramas quanto às vidas pessoais ou opiniões políticas do elenco.

Seguindo a fórmula de sucesso que incluía ter atores já conhecidos em seu elenco principal, *Anos rebeldes* foi feita por atores e atrizes que estavam em destaque. Como exemplos, Malu Mader havia interpretado a mocinha também na minissérie *Anos dourados* (1986) e foi protagonista na novela *Top Model* (1989); Cássio Gabus Mendes havia atuado na novela *Tieta* (1989) e interpretou Afonso, filho de Odete Roitman, na primeira versão de *Vale tudo* (1988); Cláudia Abreu interpretou uma das protagonistas de *Barriga de aluguel* (1990-1991) e também atuou em *Que rei sou eu?* (1989). O elenco incluía atores e atrizes mais maduros, sendo que parte deles havia militado contra a ditadura, como foi o caso de Gianfrancesco Guarnieri, Francisco Milani, Stepan Nercessian e Bete Mendes (Memória Globo, 2021), cuja experiência foi mais uma forma de trazer verossimilhança para a minissérie:

Conduzir os atores ao conhecimento dos rebeldes anos 60 e 70 foi um trabalho emocionante para o diretor Dennis Carvalho. Aconteceram leituras e reuniões, mas teve o momento único em que Bete Mendes, que faz a Carmen, mãe de Maria Lúcia e esposa de Damasceno (Geraldo del Rey), deu seu depoimento pessoal. Na época,

Bete estava no ar, fazendo o maior sucesso na novela *Rockfeller*. Paralelamente, participava da movimentação política, foi presa e passou por experiências muito sofridas, que contou ao elenco. O regime militar e as prisões deixaram seu lugar na ficção para tornarem-se uma experiência vivida e sentida (Pioneiro, 1992).

A narrativa relacionava-se com o contexto político da minissérie, em 1992, quando o movimento estudantil organizava atos pelo *impeachment* do então presidente Fernando Collor de Mello,¹ o primeiro presidente eleito pelo voto direto após o período de mais de 20 anos de ditadura, justamente o tema da minissérie. Essa juventude ficou conhecida como “caras-pintadas”. A *Folha de S. Paulo* foi um dos jornais que abordou a relação entre as manifestações desse grupo com a minissérie: “[...] ao longo do percurso, o carro de som da passeata, que difundia os acordes de *Alegria, alegria*, repetia que os ‘anos rebeldes’ não haviam acabado” (*Folha de S. Paulo*, 12/08/92, p. 6). Outra matéria do *Estado de S. Paulo* afirmava que a concentração dos atos “era a hora de namorar e tocar violão”. Segue a descrição da passeata de 25 de agosto de 1992: “Um grupo de caras-pintadas formou um grande círculo para brincar com uma bola de vôlei. Quando o sistema de alto-falantes atacou o rock ‘Comida’, dos Titãs, o Anhangabaú virou uma discoteca ao ar livre” (*O Estado de S. Paulo*, 26/08/1992, p. 13). Seguindo os conceitos de Paul Ricoeur (1994 e 1996), os jovens, mediados pela narrativa de *Anos rebeldes*, baseada no mundo pré-figurado do período da ditadura, estavam reconfigurando o mundo com ações que o transformam. De acordo com Lívia Maria Coelho,

tamanha musicalização do movimento não é característico dos movimentos estudantis de forma geral, e sim, ao que parece, do próprio movimento dos Caras-Pintadas, naquele momento específico, considerando sua constituição. Vale lembrar que o ambiente foi pacífico e inclusive contava com a quietude da Polícia Militar, que em nenhum momento reprimiu as manifestações (Coelho, 2021, p. 106).

A autora também afirma que as manifestações tiveram amplo apoio de setores da classe média e da imprensa.

A *Folha de S. Paulo* publicou, no dia 24 de agosto de 1992, no caderno para a juventude *Folhateen*, texto de Cláudia Abreu, então com 21 anos, intitulado “Minha geração está mostrando a sua cara”, na qual afirma que pretendia ir às próximas passeatas e se sentia orgulhosa pelas referências à minissérie nos atos.

“Anos rebeldes: na tela e na rua”. Essa faixa, exibida por estudantes em uma manifestação há poucos dias, me arrepiou. Sempre senti muito fascínio pelos anos 60 e 70, pela indignação, pela união que as pessoas tinham, e que eu achava que a minha geração tinha perdido. Qual não foi minha surpresa – uma surpresa maravilhosa – ao descobrir que eu havia me enganado. Na verdade, essa geração não é individualista; ela estava individualista. Quando foi provocada, mostrou a sua cara (Abreu, 1992, p. 2).

¹ É de conhecimento público que a atuação da Rede Globo favoreceu a candidatura de Fernando Collor de Mello em 1989, sobretudo pela edição do último debate presidencial no *Jornal Nacional*, reconhecida posteriormente pela própria emissora como um erro editorial, além do apoio expresso de Roberto Marinho a Collor em editoriais do jornal *O Globo* (Conti, 1999).

Nesse sentido, a relação entre real e ficcional se dá não só na incorporação dos elementos históricos do período da ditadura na minissérie, mas também na incorporação de elementos da ficção na realidade política do país em 1992, conforme consta em algumas matérias do período. Colocando-se como intelectual coletivo e vanguarda cultural (Gramsci, 1979), a Globo tem seu próprio projeto para a memória dos acontecimentos públicos do país. Além de construir esse projeto com seus produtos audiovisuais, a emissora tem também um *site*, desde 2008, do projeto Memória Globo, em que reforça a associação entre *Anos rebeldes* e os caras-pintadas: “Muitos apontaram a minissérie como inspiradora das manifestações dos ‘caras-pintadas’. Os protestos eram embalados por canções como *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, tema de abertura da minissérie” (Memória Globo, 2021). Assim, ao construir certa memória da ditadura, a Globo também refazia a memória de sua relação com o regime autoritário, ao se colocar como incentivadora da “rebeldia”, das manifestações pela democracia, reescrevendo o próprio passado de apoio ao golpe de 1964. Os clipes de contextualização histórica, que a Globo chama de “painéis documentais” nas publicações do Memória Globo, foram um dos mecanismos de reelaboração dessa memória feita por *Anos rebeldes*.

Silvio Tendler e os clipes de contextualização histórica

O que chamamos de “clipes de contextualização histórica” eram apenas documentários, como dá a entender o termo “painéis documentais” utilizado pela Globo. Sabemos que o termo “clipe”, derivado de “videoclipe”, tem outras características que não são encontradas nos clipes de contextualização histórica aos quais nos referimos. Segundo Thiago Soares (2012), além de ser uma montagem de imagens associada ao encadeamento da canção, os clipes são instrumento de divulgação de artistas da música pop (Soares, 2012). Os “clipes” de Tendler não tinham caráter promocional nem usavam canções lançadas no período de exibição da minissérie. Tratava-se de um formato híbrido que incluía, entre imagens de arquivo e simulações de recortes de jornal que de fato trazem informações históricas, os personagens ficcionais.

Segundo o próprio Tendler: “Estas cenas foram filmadas em 16mm, também em preto-e-branco e ficaram perfeitas, como se fossem da mesma época” (Nunes, 1992). Dennis Carvalho complementa a explicação sobre a feitura dos clipes: “Silvio pegava o material histórico que ele tinha documentado e a gente filmava os atores nossos e a câmera arranhava o filme para ver se ficava igual os filmes originais documentários, então deu uma mistura muito boa” (Melo, 2006, p. 30). A maior parte das músicas eram daquele ano representado, com a exceção de *Bachianas brasileiras*, de Heitor Villa-Lobos (1930-1945); *O*

danúbio azul, de Johann Strauss II (1866); e *Fibra de herói*, de Guerra-Peixe e Teófilo de Barros Filho, música das Forças Armadas Brasileiras (1942).

Quando foi convidado para ser um dos diretores de *Anos rebeldes*, Tendler já era um renomado diretor, tendo realizado, entre outros trabalhos, os premiados longa-metragens documentais *Os anos JK – Uma trajetória política* (1980) e *Jango* (1984). Apesar de os créditos da minissérie colocarem a direção como de Silvio Tendler, Ivan Zettel e Dennis Carvalho, e direção-geral de Dennis, é de conhecimento público que Tendler tinha uma tarefa mais específica: a realização dos clipes de contextualização histórica. O site do projeto Memória Globo traz uma página dedicada a *Anos rebeldes*, abordando diferentes subtemas em diferentes linguagens (texto, vídeos, galerias de fotos). Na parte sobre “Cenografia e arte”, também está a informação de que era Tendler o responsável pelo que a emissora chama de “painéis documentais”:

A maior parte das cenas de *Anos rebeldes* foi gravada em estúdio. Foram feitas reconstituições de época do Teatro Opinião e da porta do cinema Paissandu, que ficaram a cargo do cenógrafo Mário Monteiro, com ajuda da produtora de arte Cristina Medicis. Os painéis documentais em preto e branco, exibidos ao longo da trama, foram feitos pelo cineasta Silvio Tendler, constituídos por uma extensa pesquisa em imagens de época, fotografias e recortes de jornais (Memória Globo, 2021).

Outro elemento narrativo que demonstra pretensão à verdade foram as simulações de manchetes de jornal. Não necessariamente se tratava de recortes de jornais que de fato circularam, mas de páginas diagramadas como se fossem páginas de jornal impresso, sem referência escrita ou imagem de algum veículo específico. A exceção é o clipe do capítulo 7, em que se reproduz a capa da revista *Intervalo*, sobre televisão, artistas e celebridades, cuja manchete é: “Roberto Carlos: 66 é o ano decisivo”. Já no capítulo 8, embora a capa não apareça como uma imagem isolada, os personagens estão na praia, a trilha sonora é a mesma da abertura da minissérie (*Alegria, alegria*) e Maria Lúcia segura o jornal *O Sol*, o qual é lido depois por João Alfredo. O jornal está presente na música (“O Sol nas bancas de revista me encham de alegria e preguiça”) e, de fato, fez parte da imprensa alternativa do Rio de Janeiro nos anos 1967 e 1968.

Segundo Foucault, ao defender a morte do autor, os enunciados reconhecidos como verdadeiros são aqueles em que não se identificam as marcas de subjetividade de quem os escreveu. O jornalismo informativo produz esse tipo de enunciado, sendo, portanto, um mecanismo para que se considere que algo é verdadeiro, que de fato aconteceu da forma como narrado (Foucault, 2001). Os recortes de jornal são ainda as únicas inserções de texto nos clipes, que só têm texto quando aparecem em imagens de arquivo, como as faixas em passeatas. Assim, quem assiste à minissérie hoje sem as referências do período não identifica algumas das figuras públicas que aparecem nas imagens de arquivo (entre fotografias e imagens

em movimento). Mas as simulações de recortes de jornal complementam essa ausência de informações justamente com o caráter de enunciar a verdade atribuído à imprensa.

Os cliques começam com uma transição a partir das cenas da minissérie, com a cena anterior ao clipe em preto e branco para dialogar com sua estética e com a aparência de arquivo. Em alguns deles, os personagens comentam algo antes ou depois sobre o tema dos cliques, como no episódio 12, em que as imagens de arquivo do Festival Internacional da Canção de 1968 relacionam-se com o diálogo entre Maria Lúcia e João Alfredo; ela defendendo a música “Sabiá”, de Chico Buarque e Tom Jobim; e ele, “Pra não dizer que não falei de flores”, de Geraldo Vandré, a qual, conforme anunciado pelo personagem, tornou-se um hino dos protestos naquele período e posteriormente (inclusive nas passeatas dos caras-pintadas). Apesar do embate, “Sabiá” foi a escolhida para representar o Brasil na etapa internacional do festival, tendo sido intensamente vaiada pela plateia que acompanhava as disputas ao vivo.

Anos rebeldes têm 18 cliques com duração variável (entre 1 e 3 minutos) distribuídos em 13 capítulos (cada qual entre 40 minutos e uma hora de duração). As manchetes apresentadas nos cliques dão uma boa noção do que foram os anos de 1964 a 1979, no entanto algumas chamam a atenção por serem impossíveis: a manchete que diz que Vladimir Herzog foi assassinado nas dependências do DOI-Codi (presente em um dos cliques do último capítulo) é uma invenção do diretor. A ditadura não admitiu esse assassinato, tendo criado a tese de suicídio (desmentida anos depois). Ainda em relação às manchetes dos cliques do capítulo 20, tampouco podem ter sido publicadas: “Ex-Deputado Rubens Paiva preso. Governo não informa seu paradeiro” e “Vergonha. Assassinado em dependências do DOI-Codi o operário Manoel Fiel Filho”.

Retomando as reflexões de Paul Ricoeur (1996) sobre tempo e narrativa, o autor considera que todas as narrativas são ao mesmo tempo verossímeis (vêm do mundo) e imitações criadoras (são narradas por alguém que cria a narrativa a partir de códigos compartilhados socialmente e preconceitos sobre o mundo). Segundo ele, a própria história “imita em sua escrita o tipo de armação da intriga herdados da tradição literária” (Ricoeur, 1996, p. 323). O autor considera que “o espantoso é que esse entrelaçamento da ficção à história não enfraqueça o projeto de representância desta última, mas contribua para a sua realização” (Ricoeur, 1996, p. 323). Assim, a “imitação criadora” de Tandler revelava mais sobre o contexto histórico do que uma representação fidedigna dos jornais do período poderia revelar.

“Everybody’s happy”: análise dos cliques de contextualização histórica

O primeiro capítulo de *Anos rebeldes*, que já representa o ano de 1964, mas ainda antes do golpe de Estado, apresenta o *lettering* “Os anos inocentes”. Essa fase da minissérie vai até o capítulo 13, quando são

narradas histórias referentes a 1969 e é mostrado o *lettering* “Os anos de chumbo”, expressão usualmente utilizada pela bibliografia a respeito da ditadura militar brasileira de 1964 para se referir ao período posterior à decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968, que intensificou a permissão de desrespeito aos direitos humanos e a perseguição aos opositores.

Neste tópico, será feita uma análise dos três clipes do episódio 16, o terceiro após o *lettering* “Os anos de chumbo”. Esse capítulo é o que contém mais clipes de contextualização histórica. Além disso, o episódio apresenta caminhos importantes para os personagens principais, o agora ex-casal Maria Lúcia e João Alfredo, e para Heloísa, cujo destaque já tinha sido apontado por revistas do período. Segundo a revista *Amiga TV Tudo*, “Anos rebeldes chega ao fim eliminando a personagem de maior sucesso”, referindo-se à Heloísa, interpretada por Cláudia Abreu. A atriz ganhou o prêmio de melhor atriz da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), na categoria Televisão, em 1992.

O episódio inicia-se com João indo embora da casa dos pais, sem dizer para a mãe aonde vai. Na segunda cena, Maria Lúcia fala para as amigas que João está se relacionando com Heloísa, uma mentira que ele havia contado à namorada para poder viver na clandestinidade sem estar comprometido com um relacionamento. Nesse mesmo capítulo, Maria Lúcia casa-se com Edgar (Marcelo Serrado), em cena breve e sem destaque. Com Maria Lúcia casada e João Alfredo na clandestinidade, o drama principal do capítulo será vivido por Heloísa.

Por ter encontrado um casaco que Heloísa havia esquecido na casa que serviu de cativeiro ao sequestro do embaixador dos Estados Unidos, a polícia prende a personagem na saída de uma boate. Depois de dois dias de tormento, com Natália (sua mãe, interpretada por Betty Lago) pressionando Fábio (o pai, interpretado por José Wilker) para que descobrisse o paradeiro da filha, Heloísa é liberada graças à influência do pai junto às forças de segurança da ditadura. Ao chegar à sua casa, em uma cena de grande força dramática, Heloísa mostra as marcas de tortura para o pai. O diálogo, com os dois distantes, cada um de um lado de uma grande sala, onde entra uma luz difusa, termina com o rompimento de pai e filha. Ele queria mandá-la para o exterior e a considera uma “inocente útil”, para usar uma expressão da época. Ela confessa ao pai que está há um ano na luta armada. Depois que Heloísa se retira, Fábio conversa com Natália e Bernardo (irmão de Heloísa, interpretado por André Barros), e faz um discurso de defesa da meritocracia e do empresariado brasileiro que produz e investe no país.

Na cena seguinte, Natália está na casa de Avelar (professor interpretado por Kadu Moliterno, o qual havia sido professor de Heloísa e sua turma, e com quem Natália tem um relacionamento extraconjugal). Ao

tentar acalmá-la, Avelar reflete sobre os jovens engajados na luta armada contra a ditadura, os quais, segundo o professor, ainda vão compreender que mais importante que morrer pela pátria é viver pela pátria. “Lutando, mas sem armas. Tem outras saídas, Natália. Eles vão encontrar. Vão compreender.”

O close do rosto de Avelar de perfil fica preto e branco, como transição para o primeiro dos três clipes do capítulo: a música *Sun King*, do álbum *Abbey Road*, dos Beatles, lançado em 1969, é a trilha sonora. As primeiras imagens, feitas por câmera em movimento, mostram um homem deixando um envelope em um banco de praça. Na mesma cena, Heloísa pega o envelope disfarçadamente. A sequência de imagens do clipe mostra: os Beatles; as Forças Armadas; o general Médici passando a tropa em revista; Médici subindo a rampa do Palácio do Planalto; vários homens de terno e gravata, em pé (generais que fizeram parte do governo ditatorial); notícia com o título “Congresso elege General Médici presidente da República”; os Beatles; um fusca com vidro quebrado, e a imagem em movimento mostra um homem morto em seu interior. Essa mesma imagem torna-se uma fotografia na notícia “Marighela [sic], líder guerrilheiro, morto em São Paulo” (o recurso de colocar uma fotografia ou imagem em movimento, que na cena seguinte aparece como fotografia da capa de um jornal, é bastante utilizado em outros clipes). Em seguida, um jogo de futebol e a notícia com a manchete “Pelé marca seu milésimo gol”. O clipe termina com um *zoom* em Leila Diniz fazendo um “joinha” (unindo polegar e dedo indicador, com os demais três dedos em riste). Sem transição, após o fim do clipe aparece a cena de uma reunião da diretoria da editora onde trabalham doutor Queiroz (Carlos Zara) e Edgar, aquele pedindo demissão e dizendo a esse que ficará rico “editando livros de má qualidade”.

Buscamos agora observar as operações de encaixe e desencaixe entre imagens e música feitas na montagem. O trecho “here comes the sun king” (“aqui vem o rei sol”) toca inicialmente enquanto a câmera mostra, em plano aberto, o banco da praça onde um homem deixa um envelope, depois mostrado em plano detalhe. Heloísa pega o envelope e em seguida se levanta, movimento acompanhado pela câmera. O espectador já sabe que a personagem estava envolvida com a luta armada, informação que tinha ficado dúbia até esse episódio, quando mostra ao pai as marcas da tortura que sofreu na prisão. A forma disfarçada como Heloísa pega o envelope sugere que se trata de algo proibido, mostrando que a personagem contraria o que acabara de dizer o professor Avelar sobre a possibilidade de os jovens verem que há outra saída. “Everybody’s laughing” (“todo mundo está rindo”) é o trecho da música que toca quando Médici passa as tropas em revista e, em seguida, “everybody’s happy” (“todo mundo está feliz”) apresenta, com feições sérias, os generais representantes da ditadura. Na segunda vez em que a letra da música, “here comes the sun king”, é tocada, a câmera aproxima-se de um carro parado, com a porta aberta e os vidros quebrados, mostrando, na sequência, que se trata de Carlos Marighella, quando a letra diz “cuando para mucho mi

amore de felice corazón” (“quando para muito meu amor de feliz coração”), uma sequência de palavras em espanhol e italiano cujo significado é justamente a falta de significado. Os Beatles teriam inserido palavras em idiomas latinos de forma improvisada. A imagem de Marighella assassinado parece, assim, algo sem sentido, absurdo. Os militares, mesmo sérios, são os que estão felizes com o que acontece no país.

Figura 1



Quadros do clipe 1 do episódio 16.

Fonte: Globoplay.

O segundo clipe desse capítulo inicia-se depois de uma cena em que Galeno (Pedro Cardoso) prepara-se para um teste de figuração. O personagem aparece em um banheiro coletivo com um colega do teatro, que observa o tamanho do seu pênis. Galeno, então, pergunta se o diretor não o colocaria na última fila. O clipe inicia-se após essa cena cômica, com a imagem do banheiro e dos amigos indo embora em preto e branco. Ao som de *Age of Aquarius*, de 1969, o clipe já começa com uma manchete: “Gal. Médici declara: ‘Economia vai bem, mas o povo vai mal’”. Em seguida, são mostradas imagens de discurso do presidente, figurantes em círculo levantando um tecido em um palco e, na cena seguinte, aparecendo nus (inclusive Galeno). Em seguida, Galeno conversa com duas mulheres que parecem lhe bajular; a segunda notícia diz “Transamazônica: Floresta cede lugar ao progresso”; imagem em movimento inicia-se na logo da Transamazônica em uma camisa branca e sobe para que se veja o homem sorridente de cabelos brancos

que a veste (o então ministro Mario Andreazza); imagens da estrada sendo aberta com trator. Aparecem: a notícia “Cônsul japonês sequestrado em São Paulo. 11 presos políticos libertados em troca”; helicópteros da Aeronáutica; a notícia “Exército cerca guerrilheiros. Capitão Lamarca escapa”; militares em um barranco, de baixo para cima, em plano geral; a notícia “Governo nega a prática de tortura no Brasil”; imagens de cima de um campo de futebol; a notícia “Agora Seleção Canarinho enfrenta a Inglaterra. Brasil rumo ao TRI [sic]”.

Figura 2



Quadros do clipe 2 do episódio 16.

Fonte: Globoplay.

A música fala sobre um período de paz e harmonia que a humanidade estaria iniciando, segundo a astrologia. A crença estava ligada à cultura hippie e à contracultura. A música foi composta para o musical *Hair*, montado no Brasil em 1969, depois de ter estreado nos Estados Unidos dois anos antes e percorrido diferentes países. O musical também é representado nas imagens dos atores nus – entre eles o personagem Galeno. A peça é um produto da contracultura e aborda o dilema do alistamento militar para servir o Exército dos Estados Unidos no Vietnã, a contrapelo dos ideais pacifistas e libertários dos jovens hippies. Também tratava de drogas e liberdade sexual, além de inovar na linguagem dos musicais.

A letra da música inicia-se da seguinte forma: “When the moon is in the Seventh House / And Jupiter aligns with Mars / Then peace will guide the planets / And love will steer the stars” (“Quando a Lua estiver na Sétima Casa / E Júpiter se alinhar com Marte / Então a paz guiará os planetas / E o amor conduzirá as estrelas”). Enquanto isso, vê-se a manchete em que Médici afirma que “Economia vai bem, mas o povo vai mal”, e imagens de discurso do presidente. Quando a música repete “This is the downing of the Age of Aquarius / The Age of Aquarius / Aquarius! Aquarius!” (“Este é o fim da Era de Aquário”), são mostradas imagens de destruição da mata para a construção da rodovia Transamazônica.

É possível, inclusive para aqueles que não entendem a língua inglesa, compreender a atmosfera que as músicas sugeriam: *Sun King* e *Age of Aquarius* compartilham do imaginário da contracultura e dos movimentos pacifistas dos anos 1960. No caso da segunda canção, fortemente associada ao movimento hippie, que tinha preocupações ambientais, torna-se ainda mais contrastante a imagem da destruição da floresta com o som (e as referências a ele relacionadas).

Todas as cenas entre esse e o próximo clipe acontecem na casa do casal Gustavo (Maurício Ferraza) e Lavínia (Paulo Newlands), onde parte da turma está reunida para assistir aos jogos da Copa de 1970. A conversa também gira em torno desse tema, exceto por uma cena em que Edgar propõe comprar o sítio dos pais de Lavínia, que haviam se autoexilado. Logo após o clipe, Gustavo diz: “Olha, no começo, eu tava disposto a torcer pela Tchecoslováquia, porque se a gente ganha o tri, imagina o que o governo não vai explorar? [choro de bebê, filha dele e de Lavínia] Mas quando a bola rola, o coração fala mais alto... camisa canarinho, né?”

Nesse momento, Maria Lúcia entra na sala e conversa com Edgar sobre a compra do sítio. Edgar faz proposta a Gustavo e, ao fim da conversa, vê-se que estão em uma sala ao lado à da reunião para ver o jogo. Ali se dá o seguinte diálogo entre os amigos que estão sentados em um sofá:

Valdir – Tu, Jurema, leu sobre o sequestro do embaixador da Alemanha?

Jurema – Muito por alto.

Valdir – Já divulgaram um manifesto. Tão exigindo 40 presos pra libertar.

Gustavo – O americano, cônsul japonês, agora alemão... E o Médici tá preocupado se o Everaldo vai jogar.

Valdir – É por essas e outras que o Saldanha pulou fora da seleção.

Lavínia – Olha lá, gente, vai começar!

Após o rosto de Lavínia ficar congelado em preto e branco, inicia-se o terceiro clipe do capítulo, ao som de “Pra frente, Brasil”, música do governo para exaltar a Seleção de 1970 e reforçar o nacionalismo. Seguem-se as seguintes imagens: homem idoso de terno e gravata aproxima-se de um microfone (trata-se

do embaixador alemão Ehrenfried von Holleben); notícia “Libertado Embaixador Alemão. 40 presos políticos chegam à Argélia”; embaixador no microfone novamente, com pessoas a sua volta; jogadores carregam Pelé, em comemoração; notícia “Gal. Médici: ‘Ninguém segura este país’”; Edgar e Maria Lúcia chegam de carro ao sítio que compraram e são recebidos pelos caseiros, os pais de Valdir; Maria Lúcia conversa com a mãe de Valdir; câmera mostra pessoas de costas entrando com malas na casa do sítio; Edgar e Maria Lúcia se beijam; notícia “Tupamaros sequestram cônsul brasileiro em Montevideú”; homens de terno e gravata em uma mesa, um deles com um papel na mão; notícia “Reflexo do milagre. Bolsa do Rio bate todos os recordes”; Papa Paulo VI faz o sinal da cruz, a imagem é congelada e passa a ser a foto da notícia “Papa Paulo VI condena tortura”; Edgar e Maria Lúcia se abraçam.

Figura 3



Quadros do clipe 3 do episódio 16.

Fonte: Globoplay.

O nacionalismo ufanista de *Pra frente, Brasil* aparece no clipe em perfeita sintonia com o milagre econômico “noticiado” e o momento do casal Edgar e Maria Lúcia: a compra do sítio representava aqui a ascensão econômica de parte da classe média brasileira. O desencaxe se dá na notícia sobre tortura; porém,

para quem almejava ficar rico, não se importando com ideologia (como o personagem dr. Queiroz havia falado sobre Edgar), o Brasil ia pra frente. Dependia de cada um e cada uma ir para a frente junto com o país.

A primeira cena após o clipe mostra os pais de João conversando, e o pai querendo saber para quê João Alfredo a procurou se não podia dizer o que estava fazendo. O capítulo havia se iniciado com João saindo de casa, sem dizer à mãe para onde iria. Encerra-se com o grupo formado, entre outros personagens, por João Alfredo e Heloísa, realizando o sequestro do embaixador da Suíça, Giovanni Enrico Bucher, acontecimento histórico que realmente se desenrolou em dezembro de 1970 e se encerrou no início de 1971, mesmo período da narrativa da minissérie. O contraste entre o que havia mostrado o clipe se dá entre a escolha por objetivos individuais (Edgar e Maria Lúcia) ou por causas coletivas (João Alfredo e Heloísa). Ao usar músicas e imagens desencaixadas, os clipes geravam desconforto, ao mesmo tempo que apresentavam as discrepâncias daquele período: conviviam a tortura como violência de Estado e a reação da luta armada com o ideal de família da classe média, com casa de veraneio e a contracultura, o movimento hippie e a defesa da paz e do meio ambiente.

Considerações finais

Se considerarmos a televisão como principal meio massivo de comunicação naquele período, *Anos rebeldes* pode ser um poderoso instrumento de elaboração e disputa da memória coletiva em relação à ditadura militar brasileira. Ao tratar como verdade a trama de *Anos rebeldes*, com referências históricas e a mistura dos personagens fictícios com os acontecimentos (tanto nas inspirações para a criação dos personagens quanto nas fusões e inserções de imagens deles junto às de arquivo e notícias de jornal em preto e branco nos clipes), a Globo constrói sentidos (que deseja hegemônicos) em relação à ditadura e à sua resistência. O desfecho da trama oferece algumas pistas para compreender de que forma a Globo operacionalizou a memória da ditadura pela minissérie.

No último capítulo, uma das personagens preferidas do público é assassinada. Heloísa estava a caminho da fronteira para fugir do país com João Alfredo e Marcelo (seu namorado, pai de sua filha – que vivia escondida até então – e presidente da União Nacional dos Estudantes, a UNE, interpretado por Rubens Caribé). João Alfredo e Marcelo conseguem empreender fuga e voltam para o Brasil com a Lei da Anistia, em 1979. A cena da chegada deles e de outros personagens aparece logo após um clipe de contextualização histórica com a canção *O bêbado e o equilibrista* (João Bosco e Aldir Blanc, 1979), que se refere ao retorno dos exilados políticos ao mencionar “a volta do irmão do Henfil”.

Apesar de se reconciliarem, a minissérie deixa o final em suspenso em relação ao casal João Alfredo e Maria Lúcia: ele desiste de um emprego no Rio e viaja para o sul do país, para conhecer a experiência de organização política dos sem-terra. Ela, na última cena da minissérie, depois de se despedir dele, chora ao ver um álbum do colégio, ao som de *Como nossos pais* (Belchior, 1976).

A mistura entre ficção e realidade histórica confere veracidade ao enredo de *Anos rebeldes*, o que fornece sentido de verdade também quando se trata da voz dos personagens fictícios. A partir do desfecho dos personagens, pode-se concluir que a política, acima de tudo, traz sofrimento e é apresentada como incompatível com a vida pessoal mesmo durante a abertura para a democracia. A opção pela luta armada é especialmente condenada e, ao final, é possível negociar com o regime (como faz Galeno, inspirado no próprio Gilberto Braga, ao ir para Brasília negociar a censura à novela que estava escrevendo, sobre “escravatura”, uma referência à novela *Escrava Isaura*, TV Globo, que foi ao ar entre 1976 e 1977).

Para que essa narrativa ficcional tenha força de verdade, os cliques fizeram um trabalho de mediação – entre o real e o ficcional, entre o mundo pré-figurado e a jusante da narrativa. Os cliques partem deste mundo, com imagens de arquivo e canções, mas também com a imitação criadora que inventa notícias impossíveis, porém mais verdadeiras do que as do mundo pré-figurado. Devolvem para este mundo, através da verossimilhança construída também pela inserção dos personagens fictícios nas imagens documentais, um sentido para a luta política que foi captado pela juventude de 1992 e transformado no movimento pacífico (e sem repressão) dos caras-pintadas.

A minissérie constrói sentidos negativos sobre a luta armada, apesar de a Globo considerar positiva a ideia de influenciar a luta política; ou seja, desde que não seja proposta uma ruptura com a ordem vigente, ao contrário dos que pegaram em armas contra a ditadura. A construção desses sentidos ganha mais força com os cliques dirigidos por Silvio Tendler, com seus diferentes mecanismos de mistura entre ficção e realidade histórica.

Mônica Mourão

Professora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Coordena o Grupo de Investigações sobre Linguagem, Memória e Representação (GILMaR). Integra o conselho consultivo do Centro de Referência em Direitos Humanos Marcos Dionísio.

Natal, RN, Brasil.

<https://orcid.org/0000-0002-9496-9861>

E-mail: monica.mourao@ufrn.br

Referências

ABREU, Cláudia. “Minha geração está mostrando a sua cara”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 ago. 1992.

ANOS rebeldes. **Memória Globo**, 2021. Disponível em:
<https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/minisseries/anos-rebeldes/noticia/anos-rebeldes.ghml>. Acesso em: 7 fev. 2026.

BALOGH, Anna. **O discurso ficcional na TV**: sedução e sonho em doses homeopáticas. São Paulo: EDUSP, 2002.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BOSCO, João; BLANC, Aldir. **O bêbado e a equilibrista**. Intérprete: Elis Regina. In: REGINA, Elis. Essa Mulher. Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1979 (3 min 49 s).

COELHO, Livia Maria. **“Caras pintadas”**: a juventude estudantil em 1992 e suas imagens em movimento. Dissertação (Mestrado em Educação: História, Política e Sociedade) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

CONTI, Mario Sergio. **Notícias do Planalto**: a imprensa e Fernando Collor. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ES CRAVA ISAURA. Direção de Herval Rossano. Roteiro de Gilberto Braga. Rio de Janeiro: TV Globo, 1976-1977. 1 telenovela (100 cap.).

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298.

GIANNINI, Silvio. **Romance nos porões**. São Paulo: Veja, 15 de jul. 1992.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Lévi e Lúcia M. L. Alencar. 2. ed. São Paulo: Centauro, 2006.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. **Acervo**, *Rio de Janeiro*, v. 16, n. 1, p. 125-142, 2011. DOI: 10.64729/an.acervo.v16i1.141. Disponível em: <https://revista.an.gov.br/index.php/revistaacervo/article/view/141>. Acesso em: 4 ago. 2026.

MELO, Ana Cláudia Peixoto de. **História e ficção na minissérie Anos rebeldes**. Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Uberlândia, 2006.

MOURÃO, Mônica. A verdade da direita: a produção audiovisual de memória sobre a ditadura de 1964. **AVANCA | CINEMA**, **Avanca**, n. 10, p. 432-440, 2019.

NUNES, João. A rebeldia de uma geração na Globo. **Correio Braziliense**, Brasília, 14 jul. 1992. Caderno 2, p. 8.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes – Conceitos e metodologia(s). **VI Congresso SOPCOM**, Universidade de Beira Interior, Portugal, abr. 2009.

PIONEIRO. “**Anos rebeldes**”: uma lição de história do Brasil. Caxias do Sul, 18 e 19 de jul. 1992.

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

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; FERREIRA, Lucia Maria Alves (org.). **Mídia e memória**: a produção de sentidos nos meios de comunicação. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor; D’ABREU, Patrícia; SICILIANO, Tatiana; DURÃES, Lilian; PEREIRA DA SILVA, Gabriela. “Mundos ficcionais e representação da política: a ditadura militar nas séries da Globo”. In: LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **A construção de mundos na ficção televisiva brasileira**. Porto Alegre: Sulina, 2019, p. 203-223.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, v. I, Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**, v. III, Campinas, SP: Papyrus, 1996.

SIRKIS, Alfredo. **Os carbonários**: memórias da guerrilha perdida. Rio de Janeiro: Record, 1998.

SOARES, Thiago. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca da Fantasia, 2012.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

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

Recebido em 11 de maio de 2026.

Aprovado em 28 de julho de 2026.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.