

## A MINISSÉRIE *ANOS REBELDES*: ASPECTOS POLÍTICO-CULTURAIS DAS MOBILIZAÇÕES ESTUDANTIS

### MINISERIES YEARS REBELS : POLITICAL AND CULTURAL ASPECTS OF STUDENT CALLS

Keides Batista Vicente<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste texto, apresentaremos uma reflexão acerca dos aspectos políticos e culturais das mobilizações estudantis e seu reflexo na minissérie *Anos Rebeldes*. Para tal, iniciaremos o texto discutindo as questões políticas nos movimentos estudantis a partir dos movimentos desencadeados no Estado de Goiás e depois apresentaremos uma reflexão de como os movimentos estudantis foram apresentados na televisão brasileira, na rede globo de televisão, no ano de 1992.

**PALAVRAS-CHAVE:** Movimentos estudantis, televisão brasileira, ditadura militar, repressão.

**ABSTRACT:** We will present in this text a careful consideration about political and cultural aspects related to student protests and its repercussion in the mini dramatic series *Anos Rebeldes*. In order to do so, we will begin the text discussing the political issues in the student movements from the ones triggered in the State of Goiás and then we will present considerations about how the student movements were showed in Brazilian television programs, in Rede Globo de televisão channel, in 1992.

**KEYWORDS:** Student movements, Brazilian television, military dictatorship, repression.

## 1. INTRODUÇÃO

A criação para o cinema ou para a televisão é influenciada por processos de produção e reprodução da linguagem. Isso se dá devido ao fato de o momento histórico (cultural, político, tecnológico) propiciar modos de produção cultural, traduzidos pelos meios eletrônicos. Essas traduções originam as formas de recriação, geração, transmissão, conservação e percepção de informações, da literatura, da história e que permitem e determinam modos de aproximação com o público, já que são produzidas a partir de processos de tradução de linguagens.

Assim, as formas artísticas hoje disponíveis nos levam a pensar de forma mais atenta nas relações e inter-relações entre as mídias. Neste texto, propomos uma reflexão sobre esse processo, especialmente sobre o que se refere ao modo de elaborar textos audiovisuais a partir de textos históricos.

## Os Aspectos Político-Culturais das Mobilizações Estudantis

---

<sup>1</sup> Possui graduação em História - Licenciatura e Bacharelado (UFG, 2001), Especialização em História do Brasil (UFG, 2003) e Mestrado em História (UFU, 2006). Atualmente é professora da Universidade Estadual de Goiás - UnU Pires do Rio e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Educação (UFG).

Os primeiros anos da década de 1960 representam o ápice de uma efervescência política no Brasil, iniciada em 1946 com o processo de abertura democrática, e finda no infausto 31 de março de 1964, com a imposição do golpe militar. Tal efervescência relaciona-se com acontecimentos políticos internacionais como a relação bipolar da Guerra Fria e seus reflexos na América Latina, a politização da sociedade no pós-guerra e a vitória, em 1959, da revolução cubana, que conquistou a simpatia de grupos esquerdistas e redirecionou as propostas político-sociais em diferentes países. Esses fatores criaram, no imaginário dos participantes dos grupos de esquerda, a representação expressa no lema “*A revolução é possível!*” (MORAES, 1989, p. 31) e possibilitaram discussões e embates sobre realidade e utopia: termos presentes nos grupos partidários e na historiografia do período.

Sob a influência do imaginário construído nos anos de 1960 no Brasil, ocorre a articulação de grupos populares no país de norte a sul, no campo e na cidade. Segundo Moraes, nesse período pôde ser observado no país:

[...] surtos de renovação em vários setores, contagiados com a possibilidade de direcionar seu futuro a partir de reformas estruturais no presente. Um Brasil em que a política deixava de ser privilégio das elites para penetrar no universo do trabalhador (urbano e rural), do estudante, do padre, do intelectual, do militar, do homem comum. (MORAES, 1989, p. 16)

Nessa renovação e organização política popular brasileira, nasce, segundo Hollanda e Gonçalves (1982), um novo e avançado vocabulário que expressa esse momento de grande movimentação na vida brasileira e passa a integrar as reivindicações: são palavras de ordem proferidas pelos líderes dos grupos sociais organizados; associadas às manifestações, dão o tom dos movimentos sociais da década de 1960. Dentre os termos e expressões, esses autores sublinham: “Política externa independente”, “reformas estruturais”, “libertação nacional”, “combate ao imperialismo e ao latifúndio” (HOLLANDA, 1982, pp. 8-11). Tais termos são talhados num processo associativo entre cultura e política, texto e contexto, utopia e realidade, romantismo e ação; e com eles os grupos sociais expressam o processo cultural e político, tendo como mecanismo de ação nas manifestações os *slogans*, as letras de música, as peças teatrais, os roteiros de cinema - numa palavra, as várias produções dos movimentos artísticos da década. Com seus significados, expressam a preocupação e o desejo de afirmação nacional, promovendo uma transformação na cultura e na política do país.

Assim, a produção cultural brasileira nessa década refletiu os embates políticos travados no país e ficou marcada pelo engajamento político dos artistas. A união entre arte e política começa com o

Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE e chega a vários segmentos artísticos, como música, literatura, teatro, cinema e arquitetura. Na produção e no consumo cultural, era grande o interesse pelo que era nacional: as produções artísticas buscavam denunciar as dificuldades da população brasileira e estimular a confiança de que os problemas seriam resolvidos.

Essa associação entre cultura e política voltada ao aspecto nacionalista é analisada por Marcelo Ridenti (2000) como um processo romântico, porém de um romantismo com propostas realizáveis, pois não era

[...] um romantismo no sentido anticapitalista, prisioneiro do passado, gerador de uma utopia irrealizável na prática. Tratava-se de romantismo, sim, mas revolucionário. De fato, visava-se resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no homem do povo, cuja essência estaria no homem camponês e no migrante favelado a trabalhar nas cidades. (RIDENTI, 2000, p. 25).

Diante dessa eclosão romântica e nacionalista, explicada pela associação entre cultura e política, os estudantes organizados na UNE iniciam um movimento cultural cujo alvo era a população fora do eixo das grandes cidades: a opinião era de que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política, não há arte popular” (HOLLANDA, 1982, p. 17). Traduzido pela sigla CPC, esse movimento cultural, segundo Holanda, desvincula-se das concepções que define como arte do povo, arte popular, para adotar a concepção de arte popular revolucionária, assumida por meio de um mecanismo de tomada de poder cuja base eram o povo e a dimensão coletiva.

Evidentemente, a concepção de cultura dos cepecistas (termo usado para designar os integrantes do CPC) tinha a arte como proposta de ação popular. Para uma compreensão mais precisa dessa concepção, consideremos a teoria interpretativa da cultura apontada por Clifford Geertz (1984, p. 24), em que esta pode ser percebida:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis [...], a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível isto é descrito com densidade.

Ao entendermos cultura como o todo de grupos sociais que significa os acontecimentos vivenciados socialmente, notamos que ela também se expressa como luta, sobretudo quanto demonstra resistência contra valores coletivos e até contra a sociedade. Esse fator é assumido pelo CPC ao definir a concepção coletiva, isto é, o *povo* como temática. Segundo Holanda (1982,

p. 18), a concepção cultural cepecista na chamada arte popular revolucionária pode ser percebida como:

[...] a essência do povo e entendemos que esta essência só pode ser vivenciada pelo artista quando ele se defronta a fundo com o fato nu da posse do poder pela classe dirigente e a conseqüente privação de poder em que se encontra o povo enquanto massa dos governados pelos outros e para os outros. Se não se parte daí, não se é nem revolucionário nem popular, porque revolucionar a sociedade é passar o poder ao povo.

Tal concepção cultural é fruto do contexto histórico, isto é, da construção de um meio de efervescência e mudanças estruturais que, segundo Ortiz (1985, p. 69), pode ser dividido em dois pontos fundamentais:

1) a efervescência política, que em última instância permitiu o desenvolvimento do cpc como ação revolucionária — reformista definida dentro de quadros artísticos culturais; 2) a ideologia nacionalista que transpassa a sociedade brasileira como um todo e consolidava um bloco nacional que congregava diferentes grupos e classes sociais.

A perspectiva nacionalista parte da noção, defendida por Ferreira Gullar e citada por Ortiz, que congrega o popular e o nacional, pois “a cultura popular tem caráter eminentemente nacional e mesmo nacionalista” (ORTIZ, 1985, p. 75), de modo que o popular e o nacional apresentam um só aspecto de representação.

A realidade brasileira é analisada pelos cepecistas valendo-se do termo *alienação*. Assim, a cultura popular é reconhecida como verdade em contraposição à cultura das classes dominantes, denominada de *alienada*; e o objetivo do CPC era usar elementos da cultura popular para *desalienar* o povo. No dizer de Ortiz, esse tipo de discurso se aproxima do argumento dos isebianos referente à problemática da relação entre cultura e Estado e enfatiza a “dependência cultural em termos de alienação” (ORTIZ, 1985, p. 75).

A análise cepecista e sua proposta de conscientizar a população pela cultura convergiram para a luta antiimperialista e nacional do movimento estudantil. Os centros populares de Cultura e a UNE volante foram importantes instrumentos empregados pelos estudantes em suas reivindicações e caracterizaram o movimento estudantil no início da década de 1960. Para o ex-militante estudantil Aldo Arantes (entrevista realizada em 14/6/2002), o CPC surgiu da tentativa de

[...] Superar aquela perspectiva da arte pela arte, para trabalhar uma arte engajada, uma arte que fosse a expressão dos problemas sociais [...] então foi a conjugação do interesse do Movimento Estudantil, digamos assim de encontrar novas formas de se aproximar dos estudantes e do interesse desses segmentos de artistas que queriam platéia mais ampla pra sua nova forma de expressão é que surgiu o Centro Popular de Cultura da une.

Ainda segundo Arantes, com o CPC se criou um processo de mobilização sem precedentes na história do Movimento Estudantil brasileiro, pois tanto estudantes quanto artistas passaram a se interessar pelos problemas sociais do país. Diversas mobilizações eram feitas pelos integrantes do CPC, com a realização de assembléias gerais, sob a influência do Programa para a Reforma Universitária e as reformas de base, utilizando como método o Teatro, o Cinema, a Música (Cadernos de Entrevista, vol. III).

Presidente da UNE nesse período de mobilização do CPC, Aldo Arantes, em seus relatos, procura enfatizar sua atuação no movimento estudantil em relação aos objetivos e resultados da mobilização cultural do CPC. Ao associar sua imagem com a organização cepecista, ele se torna o representante dos estudantes no pré-golpe de 1964 e no maior processo de mobilização do movimento estudantil — como ele mesmo procura afirmar —, desqualificando a atuação dos estudantes nos outros anos da década. Embora a união entre cepecistas e UNE se orientasse por uma proposta cultural, buscava-se um viés político: revolucionar a sociedade e passar o poder político ao povo.

No entanto, o discurso de Arantes deixa entrever que a conscientização tinha como direcionamento inicial os estudantes, componentes de um grupo específico, constituído, sobretudo, por pessoas de classe média. Num segundo momento, Arantes declara que o movimento tinha metas vinculadas não só ao popular, à cultura e à política de contestação em âmbito nacional, mas também às discussões próprias do movimento estudantil. A UNE volante possibilitou percorrer o país com essas reivindicações, às quais, através da arte, tornar-se-iam reivindicações do *povo* (em entrevista citada):

[...] através da UNE volante nós percorremos o Brasil inteiro, quer dizer fazendo um debate sobre a questão da reforma universitária, um debate do Brasil com a realização de grande assembléias gerais de grandes mobilizações e também apresentando peças teatrais e músicas elaboradas pelos integrantes do CPC da UNE [...] permitiu uma consolidação muito grande porque [...] ao invés de um trabalho de cúpula nós fomos fazer um trabalho de base, a UNE ganhou uma grande autoridade.

Considerando-se a posição de Arantes, algumas questões se apresentam. Por exemplo, nesse período, os jovens universitários ou envolvidos com arte integravam uma condição social



diferenciada: eram filhos da classe média, alunos de universidades e instituições secundaristas públicas ou particulares, a exemplo de Arantes: aluno da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. O envolvimento acadêmico-intelectual acabou por gerar um abismo entre realidades, ou seja, entre o *povo* e os *intelectuais*. Eis a crítica de Vera Gertel acerca disso: “Como um cara da classe média podia conseguir uma linguagem, como se comunicar com um favelado, com o povo? Era complicado” (RIDENTI, 2000, p. 107). Essa condição se afunilou e, posteriormente, houve um redirecionamento dos objetivos do CPC.

O discurso do então presidente da UNE — Aldo Arantes — e a concepção de cultura do CPC evidenciam uma proposta política. No entanto, se a política a ser enfatizada direcionava-se ao *povo*, ela se vinculava à classe média: era o discurso da pequena-burguesia para o popular, questão evidenciada nos projetos culturais executados pelos integrantes do CPC. Dessa forma, a mobilização e conscientização deveriam surgir do povo, do trabalhador; mas os temas não eram próprios do cotidiano nem da realidade destes — isto é, não lhes eram familiares, porque as questões discutidas e analisadas no meio acadêmico e artístico eram suscitadas por leituras e debates: realidade distante das favelas e das portas de fábricas. Acerca disso, o ex-membro do CPC Arnaldo Jabor (citado por HOLLANDA, 1992, p. 26) diz o seguinte: “a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema”.

De início, essa concepção de precursores e transformadores da realidade parte de uma posição de autocrítica dos artistas e intelectuais ante o compromisso com a realidade nacional, vista como dissociada dos fatos sociais, do cotidiano e das relações mantidas entre pessoas de condições menos favorecidas e acostumadas a expressar sua sociabilidade na religião, no carnaval, numa roda de boteco ou numa pelada no fim de tarde ou fim de semana. A difusão de uma cultura popular em peças teatrais, na música e no cinema provocou estranhamento: houve deslumbre e aversão. Sobre essa perspectiva dual, Ortiz afirma, de forma crítica, que a proposta do CPC partia da idéia de que “o povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente” (ORTIZ, 1985, p. 73), pois algumas peças teatrais deixavam entrever a banalização da vida social, sendo encenados personagens sociais por meio de representações de profissões ou posições sociais, como “o estudante, o sacerdote, o operário, o burguês” (ORTIZ, 1985, p. 73). A noção de povo foi destituída pela noção do particular, e a dimensão política se sobrepôs à popular, o que fica evidente na temática defendida pelo CPC de que fora da arte política não há arte popular.

Com a instituição do regime militar finda a experiência do CPC, e as manifestações culturais dos estudantes passaram a ter novas características. A perspectiva de mobilização e conscientização popular adquiriu dimensões centralizadas nos espaços educacionais, como as escolas secundaristas, as universidades e os clubes estudantis. As discussões passaram a acontecer em reuniões de grêmios estudantis e organizações dos cursos de graduação. Com a confecção de murais, cartazes, panfletos e jornais e a organização de passeatas, os militantes estudantis propunham uma conscientização da sociedade e dos estudantes moldada pela ação estudantil nas instituições de ensino e em ruas e praças.

No meio estudantil da década de 1960, outras questões se mostram significativas na associação entre cultura e política: são as leituras feitas pelos estudantes sob influência político-partidária. Tal posicionamento é reconhecido na realização das entrevistas no início dos anos de 1990; nos cadernos de entrevistas, há duas perguntas dirigidas aos ex-militantes estudantis goianos que enfatizam esses aspectos. A primeira questiona as leituras que os entrevistados fizeram durante o período da mobilização estudantil; a segunda, indaga a vinculação partidária no passado vivido e no presente da rememoração. Os relatos revelam as associações entre leituras e a vinculação político partidária: os estudantes se autodefiniam como *elite intelectual*, o que os tornava responsáveis pela parcela não consciente da sociedade; cultivavam leituras definidas por eles como engajadas politicamente e diferenciadas por sua inspiração político – partidária de transformação social.

Conforme o relato dos ex-militantes estudantis goianos, o interesses das leituras feitas no período de atuação pode ser dividido em economia, sociedade, cultura, conscientização e estratégia; e estas são divididas, em Goiás, em dois campos de influência partidária: Ação Popular (AP) e dissidências do PCB e da Política Operária (POLOP). Segundo o ex-militante estudantil Athos Magno (Caderno de entrevista, vol. I), a divisão político-partidária dos dois grupos é gerada pelo posicionamento relativo à realidade brasileira:

[...] de um lado a Ação Popular [...] inspirada pela China, por Mao-Tse-Tung, e não colocava com tanta ênfase o problema da luta armada, de outro lado as dissidências, ou do PCB ou do POLOP — Política Operária [...] eram mais próximas de Che Guevara, mais próximos de Fidel Castro e eram partidários da luta armada para se derrubar o regime militar no Brasil.

Através da leitura, tal distinção podia ser amadurecida na defesa dos pensamentos que compunham os grupos partidários. Segundo Pedro Wilson, aluno do curso de Ciências Sociais e membro da AP, vinculada à Igreja Católica, suas leituras incluíam autores ligados à igreja,

clássicos das ciências sociais e teorias que procuravam explicar a realidade latino-americana — estudos que ele caracteriza como engajados (Caderno de entrevista, vol. I). Ele cita ainda no Caderno de Entrevista, vol. I:

[...] textos de autores pós-conciliares, [...] autores brasileiros [...] considerados pré-teoria da libertação [...] clássicos das ciências sociais: Marx, Weber, Durkheimn, sociologia parsoniana, leitura de textos marxistas, sartreanos, althusserianos e outros dentro da orientação de Gramsci [...] autores brasileiros como Celso Furtado, Caio Prado Jr., Florestan Fernandes, Luiz Pereira, Otavio Ianni, F. Henrique Cardoso [...] e outros da teoria do desenvolvimento do subdesenvolvimento que tentava explicar nossa realidade latino-americana e outros da cepal.

Por outro lado, Athos Magno Costa e Silva, estudante do curso de Medicina e participante do COLINA, dissidência do POLOP, aponta que as indicações de leitura que recebeu tinham um direcionamento: temáticas econômicas e de estratégia política. Eis o que diz sobre suas leituras no Caderno de Entrevista, vol. I: em termos de economia era o Paul Suissi [sic] e o Leo Rubermam [sic]. Em termos de estratégia, de tomada de poder era a “Revolução na Revolução” de Régis Debré, um francês que esteve em Cuba. [...] O Régis Debré era a bíblia dos estudantes, das dissidências.

Os grupos tinham leituras obrigatórias para o militante estudantil, que contribuíam para a elaboração da consciência da militância e do papel do estudante na sociedade da segunda metade do século XX. Nesse período, nos meios estudantis e partidários, foi instituída esta ideia: para se integrar o movimento e obter a consciência característica dos estudantes, era fundamental ler certos autores, dentre os quais Marx, Weber, Durkheimn, Gramsci, Althusser e outros. No meio acadêmico, as leituras indicadas pelos grupos partidários eram coibidas; por exemplo, no curso de Ciências Sociais da UFG, segundo Nilva Maria, estudantes e professores eram constrangidos a não fazer tais leituras e discussões, pois só eram permitidas leituras que os conduzissem ao academicismo (Caderno de entrevista, vol. II), ao não conhecimento da realidade política e social do país e do mundo.

## 2. A HISTÓRIA E A LITERATURA NA TELEVISÃO E NO CINEMA

O cinema e a televisão encontram, na história e na literatura, a consagração e o reconhecimento de fatos ou de uma obra já conhecida pelo público, já que grande parte dos textos transmutados pertence a autores consagrados e a períodos da literatura que já construíram seu reconhecimento. É importante considerar que os mundos fantásticos criados pelo texto não



caem do céu e nem são inspirados por anjos ou musas: o mundo criado pela literatura, por maior que seja seu simbolismo, nasce da experiência que o escritor tem de sua realidade histórica e social. A aproximação do texto com a realidade (política) é analisada no texto *Dramatizações da política na telenovela brasileira* em que, ao apresentar um estudo sobre a política nas telenovelas brasileiras, Maria Helena Weber e Maria Carmem Jacob de Souza apontam que, no caso da política, a representação se faz a partir de três modalidades:

A primeira modalidade [...] considera a trama ficcional (tramas centrais e secundárias). A segunda modalidade explora as citações estratégicas ou trechos que surgem pela via do silêncio, agendamento, intervenção e posicionamento, geralmente nas tramas secundárias. A terceira modalidade marca a repercussão que permite apontar as interfaces entre a encenação da política no texto audiovisual televisivo e as implicações sociais, culturais e políticas e econômicas extratextuais. (2009, p. 152-3)

Essa reflexão das autoras sobre a política nas telenovelas nos leva a pensar na representação da realidade na ficção, seja literária ou televisiva: a experiência imaginativa expressa na ficção apresentará, em maior ou menor grau, aproximação do texto ficcional com a realidade (ou o histórico ou o político). Assim ocorre na literatura (de acordo com as escolhas estéticas, com o período). O autor e o leitor, a partir da criação do primeiro (autor) e da recriação do segundo (leitor), compartilham um universo correspondente a uma síntese, intuitiva ou racional, simbólica ou realista, do aqui e agora da leitura. Mesmo que o aqui e agora do leitor não coincida com o aqui e agora do escritor.

Embora haja uma predisposição de pesquisadores e espectadores à análise de produtos elaborados a partir da história ou da literatura a partir do critério de fidelidade ou de equivalência, esse tipo de adaptação, transmutação ou tradução de fatos históricos ou obras literárias (para o cinema ou para a televisão) constitui um processo criativo, poético e cultural mais complexo.

A tradução de um texto em outro texto, de um meio para outro meio configura-se na elaboração de um novo texto para um novo propósito. Assim, a passagem do texto literário para o audiovisual tende a determinar novos sentidos ao texto, novas interpretações. Ao considerar que o processo na transposição é uma leitura dos criadores do cinema ou do texto televisivo sobre o texto fonte, considera-se também que a aproximação e o distanciamento entre os textos poderão ocorrer em gradações diferentes e estabelecendo diálogos. É quando a obra recebe a classificação de “adaptada de...” ou “inspirada em...” ou “baseadas em...”.

Ao analisar a recorrência à literatura de Camilo Castelo Branco e Agustina Bessa Luiz pelo cineasta português Manuel de Oliveira, Maria do Rosário Luppi Bello (2001) aponta

elementos importantes para o entendimento da leitura de textos literários para o cinema e que pode se aplicado à televisão:

De facto, através da heterogeneidade da matéria de expressão cinematográfica (constituída pela imagem em movimento, pelo som, pela música e pela palavra, ordenados segundo os princípios da montagem), é representada, nos filmes, uma particular «visão do mundo» operada pela assimilação e reinterpretação da gramática e da matéria de expressão do texto verbal. Tal processo evidencia-se através de um conjunto de operações (sintetizadas por Sara Cortellazzo e Dario Tomasi em condensação e extensão, adição e subtracção, transformação e deslocação) dos diversos elementos e níveis que compõem a obra literária, de modo a favorecer a constituição de um novo mundo que, sem deixar de manifestar a sua própria autonomia e a sua unidade, revela uma relação semiótica e estética com um universo que lhe é prévio. Falar de transcodificação intersemiótica não significa, pois, falar de mera passagem equivalente de um sistema a outro, mas sim sublinhar o inevitável processo interpretativo e transformador que essa passagem implica [sic]. (p. 3)

Pensar assim é considerar que o processo de transposição liga-se a um processo de leitura que ultrapassa o texto fonte, já que faz surgir um novo objeto artístico, com seus significados próprios. Esses significados dão existência a esse novo produto, cujas interpretações estão ligadas ao ato receptivo da nova obra, por isso passíveis de interpretações dos seus espectadores. Com isso, entendemos que esse processo não é apenas de transferir, mas de recriar, de transfigurar uma obra em outra, a partir da apropriação necessária de sentidos.

Além disso, há que se considerarem as razões que motivaram a tradução e como se estabelece a interpretação pelo roteirista tradutor. Ou seja: estruturado em um todo orgânico manifesta uma capacidade comunicativa e estética. O que motiva a leitura do texto e necessidade de transpô-lo para a tela? Entende-se que a transmutação ou tradução (ou adaptação) é um fenômeno que nasce de uma identificação estética do roteirista tradutor com o conteúdo da obra literária ou do fato histórico.

### 3. OS MOVIMENTOS ESTUDANTIS NA MINISSÉRIE ANOS REBELDES

A minissérie Anos Rebeldes foi exibida de 14 de julho a 14 de agosto de 1992, às 22h30min, contando com 20 capítulos. Foi assinada por Gilberto Braga. Escrita por Gilberto Braga e Sérgio Marques, com a colaboração de Ricardo Linhares e Ângela Carneiro. A direção geral foi de Denis Carvalho, com a colaboração de Silvio Tendler e Ivan Zettel.

A música da minissérie teve a direção de Mariozinho Rocha, a produção de Edom Oliveira e a coordenação de Gilberto Braga e reuniu sucessos dos anos 1960 e 1970. O tema de abertura foi *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso. Também embalava as cenas de *Anos Rebeldes: Can't*

*take my eyes off you*, de Frankie Valli, com Frankie Valley & The Four Seasons; *Baby*, de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa; *Soy loco por ti América*, também de Caetano Veloso, e *Carta ao Tom*, de Toquinho, Vinícius de Moraes e Tom Jobim.

O roteiro foi elaborado a partir da referência de livros como *1968, o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura, e *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis. O espaço é o Rio de Janeiro no durante o período de 1964 a 1979, quando o país vivia sob ditadura militar. Os protagonistas, o estudante João Alfredo (Cássio Gabus Mendes), idealista e militante estudantil, vive uma história de amor com Maria Lúcia (Malu Mader), uma jovem que planeja ter uma vida tranquila e estabelecida, longe dos riscos do enfrentamento político. Eles são alunos do Colégio Pedro II e possuem projetos de vida diferentes.

Maria Lúcia é filha de Orlando Damasceno (Geraldo Del Rey), um jornalista do renomado *Correio Carioca* e conhecido membro do Partido Comunista, sempre optou pela militância política em detrimento de suas ambições pessoais. Ao conhecer João Alfredo, Maria teme se entregar à paixão por alguém com um perfil tão semelhante ao de seu pai. Por outro lado, João Alfredo é filho de um comerciante e de uma dona de casa, integrante de uma família tipicamente udenista da Ipanema (bairro da zona sul do Rio) da época, mas é atento à ideia da consciência de classe e preocupado com as questões sociais do país.

Ainda há Edgar (Marcelo Serrado) para compor um triângulo amoroso com Maria Lúcia e João Alfredo. Edgar também estudante do Colégio Pedro II, é o melhor amigo de João Alfredo, é inteligente, ambicioso e de bom caráter, por isso nunca age com deslealdade com o amigo na disputa pelo amor de Maria Lúcia. Dividido entre a questão afetiva e a militância política, João abre espaço para seu rival que, distante de projetos políticos, apaixona-se perdidamente por Maria Lúcia, com quem pretende se casar e ter uma família.

A partir das divergências e os desafios advindos de projetos de vida tão diferentes, a relação entre João e Maria Lúcia, apesar de se basear em um grande amor recíproco, não suporta, ficando mais desgastado quando João decide entrar na luta armada, eclodindo na separação definitiva do casal. Maria Lúcia, então, casa-se com Edgar, enquanto João sai do país exilado por causa de sua militância. O rapaz participara, inclusive, do sequestro de um diplomata: o embaixador da Suíça, Ralf Haguener (Odilon Wagner).

Após alguns anos, João volta do exílio e reencontra Maria Lúcia divorciada de Edgar. Há uma tentativa de resgatar o amor que sentiam um pelo outro, mas João está, novamente, envolvido em questões políticas. Desta vez na luta dos camponeses sem-terra no Rio Grande do

Sul. Assim, ela entende que o engajamento político sempre será um obstáculo entre o casal, que se separa mais uma vez.

Há outros núcleos dramáticos, como o de Heloísa (Cláudia Abreu), que é filha de Natália (Betty Lago) e do poderoso banqueiro Fábio (José Wilker), um dos financiadores do golpe militar. Heloísa conhece Maria Lúcia no curso de francês e elas tornam-se grandes amigas. A personagem de Heloísa mostra-se, inicialmente, como uma jovem mimada e fútil, mas, ao longo da narrativa, rompe com os padrões tradicionais de sua família e desperta para a política, mudando o seu visual e engajando-se na luta armada. Quando a repressão se torna mais dura, ela tenta fugir do país com os companheiros João Alfredo e Marcelo (Rubens Caribé), mas é morta a tiros, numa das cenas mais fortes da minissérie. Maria Lúcia assume a guarda da filha de Heloísa, atendendo ao pedido que a amiga havia feito antes de morrer.

Outro núcleo é o de Galeno (Pedro Cardoso) que também pertence ao grupo do Pedro II, é amigo de João, Edgar, Maria Lúcia e Heloísa, no entanto seu objetivo de vida é fazer da arte sua subsistência e, por isso, ele dedica-se muito mais ao cinema e ao teatro do que à política. Galeno torna-se escritor de telenovelas, porém o texto produzido por ele (intitulado *A escrava*) sofre censura e a novela quase é tirada do ar.

Ao escrever o roteiro, Gilberto Braga retoma sua vivência política na cena em que Galeno negocia com a Censura a exibição de sua novela. Esta cena foi vivenciada por Gilberto Braga, em 1976, quando levou ao ar *A escrava Isaura*. O roteirista reproduziu na cena partes do diálogo que teve com uma censora, que alegava que a palavra “escravo” não deveria ir ao ar “por ser capciosa”. Para a censora, a escravatura era uma página que deveria ser arrancada da historiografia brasileira, por dar margens a questionamentos, além disso, na ocasião, a censora também afirmou que não gostava de perguntas, porque perguntas faziam pensar (informações do sítio Memória Globo).

A produção esmerou-se na passagem de tempo na minissérie, mostrada a partir de manchetes de jornais e cenas documentais, que situam o espectador no ano de 1979, quando é decretada a Lei da Anistia e as personagens João Alfredo e Marcelo voltam do exílio. De acordo com a página Memória Globo, a maior parte das cenas da minissérie foi filmada em estúdio, com reconstituições de época do Teatro Opinião e da porta do cinema Paissandu, elaboradas pelo cenógrafo Mário Monteiro e pela produtora de arte Cristina Medicis, que assinou os objetos em cena. Já os painéis documentais em preto e branco, exibidos ao longo da minissérie foram elaborados pelo cineasta Silvio Tendler, a partir de uma extensa pesquisa em imagens de época, fotografias e recortes de jornais.

Ao elaborar o roteiro de *Anos rebeldes*, Gilberto Braga acatou a sugestão do próprio público que queria a continuação da minissérie *Anos dourados*, exibida em 1986, sugerindo inclusive o nome da série. Com *Anos rebeldes*, pela primeira vez uma emissora de TV transmitiu, por meio da teledramaturgia, o conturbado período político vivido pelo Brasil durante a ditadura militar. Além disso, muitos atores da minissérie estiveram envolvidos em algum tipo de militância, durante o período da ditadura, como Gianfrancesco Guarnieri (que interpretou Dr. Salviano, um comunista militante), Francisco Milani (que representou Camargo, um funcionário dos órgãos de repressão), Stepan Nercessian (viveu Caramuru, um motorista capaz de dar a vida pelos amigos) e Bete Mendes (que interpretou Carmem, mulher de Damasceno e mãe de Maria Lúcia).

#### 4. PARA FINALIZAR

A minissérie *Anos rebeldes* foi exibida em 1992 e coincidiu com a mobilização nacional desencadeada pelos escândalos de corrupção que envolviam o presidente da República Fernando Collor. Na época, houve um movimento popular e de diversos setores da sociedade (artistas, estudantes e intelectuais), culminando no impeachment do presidente em 1992. Por tal motivo, a minissérie foi encarada como inspiradora de protestos da juventude brasileira, unida para lutar contra a corrupção no cenário político nacional.

Os “cara-pintadas” foram embalados, com o reforço da mídia, em seus protestos por canções como *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, tema de abertura da minissérie. Assim, pode-se perceber que houve uma recepção positiva, uma coincidência, pois um dia após o último capítulo de *Anos rebeldes*, parte da população saiu às ruas com roupas pretas para protestar contra Collor.

O reconhecimento da minissérie também veio a partir de duas premiações da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). *Anos Rebeldes* também recebeu o Grande Prêmio da Crítica, e Cláudia Abreu o prêmio de melhor atriz pela interpretação da personagem Heloísa. Outro elemento importante para a consagração desta minissérie foi lançado o livro *Anos rebeldes* pela Editora Globo, adaptado pelo escritor Flávio de Campos, durante a exibição da série, no dia 29 de julho de 1992. A minissérie, em março de 1995, foi reapresentada. Enfim, em 2003, lançada em DVD, 11 anos depois de seu lançamento, mantendo a permanência do produto e do cultivo de fãs da minissérie e do período histórico.

#### 5. REFERÊNCIAS

BELLO, Maria do Rosário Lupi. “Camilo, Agustina e Oliveira: a adaptação como fenômeno de diálogo textual e identificação poética.” *Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de*



*Literatura Comparada*. Maio de 2001. Disponível em <[www.eventos.uevora.pt/comparada/volume3.htm](http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volume3.htm)>, acesso em 9 de Maio de 2010.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1984.

HOLLANDA, Heloísa B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1982.

\_\_\_\_\_; GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e participação nos anos 60*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

LOBO, Narciso. *Ficção e Política: o Brasil nas minisséries*. Manaus: Valer, 2000.

MORAES, D. *A esquerda e o golpe de 64: vinte e cinco anos depois, as forças populares repensam seus mitos, sonhos e ilusões*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

WEBER, Maria Helena; SOUZA, Maria Carmem Jacob de. “Dramatizações da política na telenovela brasileira.” In: GOMES, Itania Maria Mota. *Televisão e Realidade*. Salvador, BA: Edufba, 2009.