

Uma ditadura mais civil que militar: o potencial didático de *Os dias eram assim* (2017)

*A More Civil than Military Dictatorship:
The Didactic Potential of Dark Days (2017)*

Carlos Eduardo Pinto*

RESUMO

Baseado no campo teórico da Cultura Visual e da História Pública, o artigo analisa o potencial didático da supersérie *Os dias eram assim*, realizada pela Rede Globo em 2017. A utilização de imagens de arquivo, em consonância com outros elementos narrativos, como personagens, textos, trilha sonora e encenações, permite pensar o modo como a série se apropriou de debates historiográficos sobre a ditadura civil-militar, propondo uma leitura em que o individualismo dita as relações políticas. As conexões da emissora com o regime ditatorial e o contexto político polarizado no período de criação da série também são abordados em seu circuito social, aspectos que se desdobram como possibilidades de sua utilização nas práticas de ensino de história. Palavras-chave: Ditadura civil-militar; Rede Globo; Prática de ensino.

ABSTRACT

Based on the theoretical field of Visual Culture and Public History, the article analyzes the didactic potential of the superseries *Dark days*, produced by Rede Globo in 2017. The use of archive images, in line with other narrative elements, such as characters, texts, soundtrack and stagings, allows us to think about the way in which the series appropriated historiographical debates about the civil-military dictatorship, proposing a reading in which individualism dictates political relations. The TV channel's connections with the dictatorial regime and the polarized political context during the series' creation period are also addressed in its social circuit, aspects that unfold as possibilities for its use in history teaching practices.

Keywords: Civil-Military Dictatorship; Rede Globo; Teaching Practice.

É possível que a televisão tenha sido um dos primeiros veículos associados à expressão “cultura visual”, numa publicação do fim dos anos 1960 (Monteiro, 2013). O modo singular como a TV se colocou no ambiente doméstico, trazendo o universo audiovisual para o centro da sala de estar, instigou a curiosidade a respeito do impacto de sua programação sobre o público. E, embora não tenha

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. dudachacon@gmail.com <<https://orcid.org/0000-0001-7448-2565>>

desempenhado um papel destacado como objeto das investigações do que viria a se configurar como o campo da Cultura Visual, é certo que sua popularização ajudou a formar a percepção que embasaria o principal objetivo de tais estudos: “[...] problematizar a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana criando a visualidade de uma época [...]” (Monteiro, 2013, p. 14).

Entre os muitos gêneros de narrativas associadas à TV, aqui centro foco na teledramaturgia seriada voltada à representação da história, por meio da análise de alguns aspectos estéticos da supersérie¹ *Os dias eram assim*. Escrita por Ângela Chaves, Alessandra Poggi, Mariana Torres e Guilherme Vasconcelos, e dirigida por Carlos Araújo, foi produzida pela Rede Globo e exibida semanalmente² na faixa das 23h, entre 17 de abril e 18 de setembro de 2017, totalizando 88 capítulos. Atualmente, está disponível no catálogo da Globoplay, serviço de streaming da empresa.

A diegese³ da série se inicia durante a Copa do Mundo de 1970 e se desenrola até a campanha pelas *Diretas Já*, em 1984. No âmbito da reconstituição histórica, um de seus paratextos⁴ — uma notícia veiculada na época do lançamento, em que o diretor comenta as preparações para a realização da obra —, se mostra bastante profícuo: “O primeiro movimento foi um mergulho profundo no período em que a trama se passa. A ideia é fazer com que o público sinta que essa história está de fato acontecendo paralelamente à História” (Carlos [...], 2017).

É justamente essa contiguidade que pretendo explorar, analisando o contraste entre as características formais das imagens do passado, representativas da História — propositadamente grafada com maiúscula no texto da matéria — e as imagens ficcionais. Por meio da interpretação de seus elementos estéticos, defendo que as imagens produzidas no passado enfatizam uma representação da esfera pública, ao passo que as realizadas pela série (assumidas pela narrativa como análogas às imagens de arquivo) reforçam o plano privado.

Tal distinção, pensada em conjunto com outros elementos narrativos, como a caracterização de personagens, os textos escritos e falados, a trilha sonora e as situações encenadas, serve de base para refletir a respeito do modo como o produto audiovisual se apropriou de debates historiográficos a respeito da ditadura de 1964, propondo uma leitura em que o individualismo dita as relações políticas. Daí a referência do título do artigo a uma ditadura “mais civil que militar”, uma vez que as instituições, como as Forças Armadas, os partidos políticos, os grupos de luta armada e mesmo as empresas (apesar da centralidade de uma de-

las no enredo) não são mobilizados como chave explicativa para as ações, sempre motivadas por questões pessoais decididas no nível interpessoal, reforçando o senso comum, que compreende “civil” como sinônimo de “indivíduo”.

Convém informar que essa não foi a primeira ocasião em que a Rede Globo investiu em teledramaturgia ambientada no passado. Nos anos 1970, a emissora passou a veicular a expressão “padrão Globo de qualidade”, apontando para uma requalificação de sua programação ao privilegiar programas considerados culturalmente refinados (Motter, 2008). Desde então, tornaram-se frequentes as novelas e séries com tramas construídas em torno de eventos e personagens históricos, ou as produções “de época” — com enredos ambientados numa temporalidade anterior à de sua realização, mas com personagens e situações ficcionais (Motter, 2008; Hamburger, 2011). Segundo Mônica Kornis (2008, p. 53), com esses produtos a Rede Globo recorre a “uma pedagogia do ser brasileiro pelo reconhecimento de traços comuns — como língua, paisagem, hábitos, costumes e referências culturais”, em que a história é agregada como “poderoso produtor de um discurso de nação”.

Tais abordagens do passado não estão desconectadas dos interesses correntes no momento de suas produções. Ainda conforme Kornis (2008, p. 53), “a encenação do passado aponta [...] para uma intervenção no presente”. Nesse sentido, convém conjecturar quais interesses a Rede Globo poderia ter em uma representação fortemente individualizada da ditadura, considerando a ideia de François Jost (2005, p. 21) de que, “ao escolher programas e programação, a emissora não se firma só como responsável editorial, ela contribui para dar uma imagem dela mesma como pessoa e como parceira do telespectador”. Nessa operação, é patente levar em conta a flagrante colaboração das empresas do grupo Globo — no período ditatorial, além da rede de TV, havia o jornal O Globo, a Rádio Globo, a Rio Gráfica e Editora e a TV Paulista (Meneses, 2018) — com o poder, algo que as operações voltadas à manutenção da memória da empresa tentam justificar ou escamotear (Biroli, 2009; Fantinatti, 2009; Alves et al., 2019).

Sobre esse ponto, julgo necessário levar em conta o contexto político de 2017, marcado por uma polarização ascendente desde 2013, quando ocorreram as Jornadas de Junho, motivadas pelo aumento das passagens, mas logo trazendo à tona outras pautas, bastante heterogêneas do ponto de vista ideológico; na sequência, ocorreram movimentos contra as intervenções urbanas por ocasião da Copa de 2014 e das Olimpíadas de 2016; greves; ações pró e contra

o impeachment da presidenta Dilma Rousseff; e a rejeição ao presidente Michel Temer. Também nesse recorte cronológico ocorreram diversos movimentos em prol da reconfiguração da memória da ditadura, como a criação do Centro de Referência Memórias Reveladas, a instalação da Comissão Nacional da Verdade (e de suas congêneres estaduais e institucionais), além de eventos e publicações relacionados aos 50 anos do golpe de 1964 (Stampa; Rodrigues, 2016). Não sem motivo, em todas as manifestações de rua, as disputas pela memória da ditadura ocuparam papel destacado, tendo um dos slogans especial interesse aqui: “A verdade é dura, a Rede Globo apoiou a ditadura”.

É pertinente recorrer às ponderações de Sônia Meneses (2018) sobre o papel da História Pública diante da concentração midiática no Brasil, que permite que conglomerados como o Grupo Globo — com empresas de TV, rádio, internet, mídias impressas, entre outras —, veiculem ideias unívocas em múltiplas plataformas. Em relação à apropriação do passado e da história, a autora demonstra que essa atuação ocorre em dois momentos: “a ‘escritura’ do evento na cena pública” e a “‘inscrição’ dessas ocorrências no tempo, momento em que os acontecimentos ganham densidade temporal e conseguem transpor a efemeridade do presente” (Meneses, 2018, p. 183). Em relação à ditadura civil-militar, a “escritura” do grupo Globo se deu por meio do jornalismo, que apoiou o golpe de 1964 e corroborou as ações autoritárias subsequentes, ao passo que a “inscrição” ocorreu ao longo dos anos, em meios diversos:

[...] é o momento das efemérides em jornais e revistas, novelas, minisséries, filmes, etc. Percebe-se, neste momento, uma intenção pedagógica que toma para si a fabricação não apenas da informação, mas de História. Assim, unem-se, mais claramente, as funções de ensino, consumo e usos do passado (Meneses, 2018, p. 185).

Após 2013, primeira vez em que o Grupo Globo — mais especificamente, o jornal O Globo — assumiu publicamente o apoio ao golpe de 1964 (Meneses, 2018), as relações acima se complexificaram. Não se trataria mais de uma “inscrição” que visava monumentalizar a ditadura, mas de criticá-la, buscando justificar ou amenizar as responsabilidades da empresa. Defendo que essa é uma das funções cumpridas por *Os dias eram assim*, que passo a analisar em seguida.

IMAGENS DA DITADURA — DO PÚBLICO AO PRIVADO

A narrativa de *Os dias eram assim* se desenvolve segundo as regras do melodrama, uma das bases da teledramaturgia (Kornis, 2008; 2011), com tramas que poderiam acontecer em qualquer época, salvo por alguns detalhes. Dentre diversas linhas da diegese, a supersérie narra a paixão entre Renato (interpretado por Renato Góes) e Alice (Sophie Charlotte). O encantamento entre o casal se inicia logo no primeiro encontro, durante a celebração da vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970, numa festa de rua. Gustavo (Gabriel Leone), irmão de Renato, se encontra com Cátia (Barbara Reis), sua namorada, que convidara a amiga Alice para acompanhá-la.

Renato não sabe que a mulher com quem se envolve é filha de Arnaldo (Antonio Calloni), dono da construtora Amianto e apoiador da ditadura, com quem acabara de discutir. Já Gustavo, após jogar uma bomba na sede da Amianto, foge da polícia e se refugia na festa. Arnaldo, incomodado com a atitude dos irmãos, exige que o delegado Amaral (Marco Ricca) os prenda. Gustavo tenta fugir para o Chile, mas é preso, enquanto Renato, sabendo do risco de também ser capturado, segue o mesmo plano. Arnaldo e Amaral mentem para Alice, grávida, dizendo que Renato morreu e ela aceita casar-se com Vitor (Daniel Oliveira), aliado de Arnaldo. Renato, ao saber do casamento, se sente traído e se une à médica Rimena (Maria Casadevall). Gustavo, após ser libertado da prisão, se engaja na luta armada, mas permanece encarcerado de 1974 até 1979.

Nos anos 1980, os personagens enfrentam diversos dramas pessoais, incluindo traições, estupro, a descoberta da homossexualidade, o uso de drogas e a epidemia de AIDS, enquanto suas vidas são atravessadas pela ditadura. O modo como esse atravessamento se dá é o tema da análise realizada aqui, uma vez que determina a relação da trajetória ficcional das personagens com o contexto histórico em que se desenvolve a ação, possibilitando ao produto audiovisual moldar uma memória do período ditatorial.

Antes de proceder à análise de trechos do primeiro capítulo, traço alguns apontamentos sobre as singularidades da fonte. Embora a teledramaturgia tenha se apropriado da linguagem cinematográfica (Kornis, 2008), a análise visual de uma produção seriada apresenta especificidades em relação a um filme, já que novelas e séries, por se estenderem mais, geram material volumoso. Portanto, a análise a seguir, focada em uma sequência do primeiro capítulo, só po-

de apreender parcialmente a representação da ditadura pela série; porém, o trecho foi escolhido justamente por funcionar como matriz, pois sua lógica é repetida em situações semelhantes ao longo da trama, já que a narrativa seriada pressupõe uma audiência desatenta e fragmentada.⁵

Mesmo não realizando uma pesquisa de audiência, considero prudente ter no horizonte o tipo de recepção contida na lógica visual adotada pela série. Afinal, um dos interesses da Cultura Visual recai sobre a noção de um espectador que “tem uma educação visual e é capaz de desenvolver competências visuais” (Schiavinatto; Costa, 2016, p. 19). Para a utilização desse material na prática de ensino, a consciência dessas características formais é fundamental, já que, a princípio, não é viável a sua fruição integral. Portanto, a escolha de capítulos com maior potencial didático e, entre esses, de trechos mais sintéticos, se mostra uma estratégia bem-vinda.

Outro ponto determinante para a seleção foi a presença expressiva de imagens de arquivo, uma das características formais de *Os dias eram assim*, presente desde a abertura, composta por uma colagem de fotografias e registros audiovisuais em preto e branco, alguns evidentemente identificados com a ditadura civil-militar. Também são utilizadas para demarcar a narração de um evento específico e para a sinalização da passagem de um ambiente interno para um externo (Alves et al., 2019). No entanto, a mobilização dos registros visuais do passado é mais ostensiva nos capítulos em que há transcurso de tempo, compreendidos não apenas como avanços quantitativos, mas qualitativos, lembrando “aquelas [sequências] típicas das retrospectivas de final de ano, em que há uma seleção do que é considerado memorável” (Alves et al., 2019, p. 547). Por essa lógica, o recurso é usado na representação do golpe de 1964 — no trecho que analiso a seguir —, além dos Anos de Chumbo, da Abertura e das *Diretas já*.

O início do primeiro capítulo empreende um esforço de contextualização, fazendo uma narrativa visual do processo que levou à instauração da ditadura civil-militar no Brasil em 1964, eventos que antecedem o início da trama. Na trilha sonora, *Deus lhe pague* (Chico Buarque), interpretada por Elis Regina, dá um tom de protesto eivado de ironia à sequência: “Por mais um dia, agonia, pra suportar e assistir/ Pelo rangido dos dentes, pela cidade a zunir/ E pelo grito demente que nos ajuda a fugir/ Deus lhe pague”. Imagens editadas de modo ágil, em ritmo de videoclipe, apresentam o presidente Jango num palanque;

manchetes sobre a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade* (1964); registros de protestos; soldados marchando; uma manchete anunciando a decretação do AI-5 (1968); e uma sucessão em altíssima velocidade de fotos-ícones da ditadura, sendo uma das últimas o flagrante do fotojornalista Evandro Teixeira capturando o momento em que um estudante, perseguido por dois policiais, perde o equilíbrio.⁶

Figura 1 – *Caça ao estudante, sexta-feira sangrenta.*
Evandro Teixeira, 1968.



Fonte: Instituto Moreira Salles.

Como as outras imagens mobilizadas pela sequência, essa foto agrega sentidos muito mais amplos do que o instante do *click*, sintetizando aspectos vários de um momento histórico, compondo “uma comunidade de imagens em torno de determinados temas, acontecimentos, pessoas ou lugares [que corrobora] o processo de construção de identidades sociais, raciais, políticas, étnicas, nacionais etc.” (Mauad, 2008, p. 206). Daí, poderem ser pensadas como *ícones*.

O recurso a tais imagens teve recepção positiva da crítica, como se pode depreender do comentário de Luiz Zanin Oricchio (apud Leão; Neves, 2017):

A direção é sóbria e enérgica e a fotografia, a cargo do mestre Walter Carvalho, aposta na simplicidade e no realismo. Convence e emociona. Ajuda muito nesse processo a inserção de imagens documentais ao longo da trama. São imagens em

preto-e-branco, em sua maioria. Fortes, com aquela textura de cinema-verdade que conferem credibilidade ao que se vê.

A mobilização das noções de “convencimento” e “verdade” estabelece uma distinção qualitativa entre as imagens, ao enfatizar que o “preto-e-branco” ajuda no processo de convencimento, por remeter ao Cinema-Verdade, um estilo de documentário surgido nos anos 1960.⁷

É preciso notar que o esforço de contextualização empreendido pela narrativa só é eficiente para uma plateia idealizada, detentora de conhecimentos prévios que a habilite a decodificar as imagens e realizar a conexão com os eventos representados, apesar da alta velocidade com que são exibidos. Não à toa, se pode ler em uma publicação do site UOL (Castro, 2017) que, após a percepção de que a maior parte do público-alvo da série, acessado por meio de pesquisas com grupos focais, não fora capaz de apreender o sentido das imagens de arquivo, foram gravadas cenas extras. Inserida no capítulo 13, a sequência apresenta a personagem Natália (Mariana Lima), professora universitária de história, explicando em sala de aula, em tom extremamente didático, o que tinha sido o golpe de 1964 e como se iniciara a ditadura.

Embora a notícia enfatize que as cenas adicionais foram filmadas às pressas, não se deve perder de vista que talvez essa estratégia já estivesse prevista no roteiro original e a matéria poderia ser apenas um recurso publicitário para atrair audiência para um tema politicamente disputado. É relevante destacar, nesse âmbito, o subtítulo do texto, bastante sugestivo: “Globo descobre que brasileiro ignora a história e vai dar aulas sobre ditadura” (Castro, 2017). A ideia de que uma emissora de TV possa “dar aulas” está de acordo com reflexões contemporâneas sobre ensino de história, que percebem que todas as instâncias culturais, inclusive a TV, possuem uma dimensão pedagógica. De acordo com Tomaz Tadeu da Silva (2016, p. 139), “[t]anto a educação quanto a cultura em geral estão envolvidas em processos de transformação da identidade e da subjetividade” (Silva, 2016, p. 139). Contudo, a proposição do autor, em diálogo com os Estudos Culturais, não é apenas assumir a pedagogia do cultural, mas criticá-la, explicitando seus objetivos. Uma das metas que persigo aqui é não somente realizar essa operação, como também pensar formas de incorporá-la ao cotidiano escolar.

Outro caminho bastante profícuo é o diálogo com a História Pública, que,

entre variadas possibilidades, “pode ser percebida pela produção de múltiplas leituras sobre o conhecimento científico em História e pela elaboração de diferentes representações dela, na forma de filmes, documentários, novelas, desfiles de escola de samba, música, teatro, etc.” (Fonseca, 2016, p. 192). Mais uma vez, não se trata apenas de refletir sobre essas produções — ou de interferir diretamente sobre suas realizações —, mas também mobilizá-las em sala de aula: “Como se vê, o encontro entre a divulgação científica e o entretenimento pode resultar em interessantes modalidades de produção em história que, se realizadas com qualidade, têm um importante papel educativo” (Fonseca, 2016, p. 193).

Dando continuidade à descrição do capítulo, a narrativa prossegue com a exibição de uma imagem do Cristo Redentor sobreposta pelo texto “Rio de Janeiro, 1970”. Os personagens vão sendo apresentados através da evidenciação de suas características mais marcantes – o conservadorismo de Arnaldo e Victor, a rebeldia de Alice (voltada contra a moral e os bons costumes, mas não contra a política), o profissionalismo do médico Renato, as atividades clandestinas de Gustavo e Túlio.

No fim do capítulo está a sequência que passo a analisar. Gustavo, procurando escapar da perseguição policial após jogar a bomba na portaria da Amianto, se encontra com Cátia numa festa de rua para celebrar a vitória do Brasil na Copa, onde também estão Alice e Renato. A polícia chega ao local e, em som off,⁸ alguém grita “Abaixo a ditadura!” e Gustavo sussurra para Renato: “Eles estão atrás de mim”. Neste ponto, são inseridas imagens de arquivo de manifestantes em ação e policiais empunhando armas e deslocando-se em bloco. O caráter jornalístico desses registros é atestado pelo enquadramento bem realizado, o que remete ao profissionalismo de quem maneja a câmera em meio a um conflito (Alves et al., 2019).

A narrativa volta para as expressões apreensivas nos rostos dos personagens, exibidas em closes.⁹ Fitas verdes e amarelas, provavelmente jogadas do alto dos prédios, caem sobre seus pés. Em paralelo, Arnaldo exige do delegado Amaral a prisão dos responsáveis pelo ataque à bomba na Amianto. O delegado comenta: “Parece que são estudantes, não são organizados. *Tavam* usando bomba caseira... para fazer bagunça, protesto...”. O diálogo continua e Arnaldo exige que “peguem os dois bandidos”.

A edição insere mais imagens documentais de protesto, exibindo um *close* nas mãos de manifestantes segurando pedras, um plano aberto¹⁰ com policiais

conduzindo jovens pelos braços (Figura 2), uma fileira de estudantes de braços dados (Figura 3) e uma rua vazia, com focos de fumaça produzida por bombas de gás lacrimogêneo. Na trilha, Ney Matogrosso começa a cantar *Sangue Latino* (João Ricardo/Paulinho Mendonça): “Minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos/ Meu sangue latino/ Minha alma cativa”. A sequência retoma as imagens dos quatro personagens correndo por um beco (passando por uma lata de lixo incendiada), com policiais ao fundo (Figura 5). Em edição rápida, mais imagens de arquivo com manifestantes correndo se misturam ao plano ficcional. Os personagens da série também correm — mas em plano fechado —, em direção a um galpão abandonado. Tanto nas imagens documentais quanto nas ficcionais, os manifestantes são atacados com cassetetes e perseguidos pela polícia montada (Figuras 4 e 6).

Alice e Renato, em meio a chamuscas e com a cavalaria agredindo figurantes ao fundo, decidem se levantar e correr para dentro do galpão. No mesmo quadro, um policial usa um cassetete para agredir um manifestante, que cai no chão (Figura 6). Um corte mostra Cátia e Gustavo com expressão que sugere desolamento. Em paralelo, Tulio é torturado, enquanto Arnaldo assiste. A sequência volta para a manifestação, exibindo Renato e Alice, que se abraçam e se beijam (Figura 7), ao som de *Nossa canção* (Luiz Ayrão), interpretada por Roberto Carlos: “Olhe aqui, preste atenção/ Essa é a nossa canção/ Vou cantá-la seja aonde for/ Para nunca esquecer o nosso amor/ Nosso amor”.

Figura 2 – *Frame da sequência de perseguição policial aos personagens (imagem de arquivo)*¹¹



Fonte: Rede Globo.

Figura 3 – *Frame da sequência* de perseguição policial aos personagens (imagem de arquivo)



Fonte: Rede Globo.

Figura 4 – *Frame da sequência* de perseguição policial aos personagens (imagem de arquivo)



Fonte: Rede Globo.

Figura 5 – *Frame da sequência* de perseguição policial aos personagens (imagem de arquivo)



Fonte: Rede Globo.

Figura 6 – *Frame da sequência* de perseguição policial aos personagens (imagem de arquivo)



Fonte: Rede Globo.

Figura 7 – *Frame da sequência* de perseguição policial aos personagens (imagem de arquivo)



Fonte: Rede Globo.

A sequência força o paralelo entre as imagens de arquivo e as ficcionais, corroborando a ideia de contiguidade entre história e História, conforme apresentada pelo diretor. Porém, realiza um deslizamento da esfera pública (imagens documentais) para a privada (imagens ficcionais), percebida nas características formais de cada material: as cores dessaturadas das imagens de arquivo enfatizam a ideia de passado e conferem um tom asséptico às ações; em contraste, o âmbar das imagens ficcionais gera a impressão de calor e intimidade.

Embora a edição também enfatize a similitude entre os personagens e os anônimos nas imagens de arquivo, o teor dos protestos e o cenário em que ocorre a perseguição policial são distintos. Enquanto no passado as pessoas protesta-

vam no espaço público, na ficção (que pretende representar as mesmas ações) os personagens começam a ser atacados pela polícia em meio a uma festa. Salvo Gustavo, que acabara de protestar clandestinamente — mas, naquele momento, não se manifestava — só há um grito de protesto em off, partindo de algum figurante invisível. Ainda assim, a polícia empreende uma perseguição geral, direcionada contra todos, que logo são exibidos numa espécie de galpão abandonado, o que reforça a impressão de intimidade. O cotejamento entre a fotografia de Evandro Teixeira (Figura 1), exibida entre as primeiras imagens do capítulo, e um *frame* possivelmente inspirado por ela (Figura 6), explicita as diferenças.



De um lado, a perseguição e violência ocorrem num espaço delimitado por uma parede, espécie de pano de fundo teatral que restringe a ação ao plano privado. De outro, o fundo é a urbe, ocupada por cidadãos que, manifestantes ou não, estão implicados na lógica da “cena”, são afetados pela violência, tanto por poderem ser fisicamente atingidos por ela, quanto por lançarem um olhar que testemunha. A fotografia de Evandro Teixeira funciona como a fixação de olhares: o dele mesmo (fotógrafo), o do homem que observa de perto (atrás dos policiais) e os das pessoas que olham de longe, localizadas no fundo do campo.

Segundo Ana Mauad (2013), a fotografia se torna pública quando contribui para configurar os sentidos atribuídos ao espaço público. Os fotógrafos e fotógrafas investem na criação de sentidos, que, por sua vez, podem ser apropriados pelo circuito de consumo das imagens. Tal processo se dá “tanto pela sua capacidade de responder às demandas visuais do circuito social [...] organizados por diferentes instâncias da cena pública (imprensa, mercado, estado, movimento social etc.), como pelos recursos técnicos e estéticos” (Mauad, 2013, p. 15). Ao representar variadas formas de poder na cena pública, a fotografia, quando inserida num circuito que a decodifica e valoriza, mobiliza memórias em disputa e aciona representações históricas: “[é] a fotografia que provém do espaço comum, do *common space*, no qual as manifestações

comunitárias, populares, coletivas se revelam. É a imagem que dá rosto à multidão e que distingue o homem comum; mas é também a imagem do controle social e da vigilância” (Mauad, 2013, p. 19).

Tais características, notórias na foto-ícone de Evandro Teixeira, desaparecem da imagem ficcional inspirada por ela. Ainda, o fato de haver uma divisão do *frame*, transformando-o numa espécie de díptico que separa e protege o casal de protagonistas da violência cometida contra um figurante-manifestante, aumenta a impressão de privacidade. É essa “proteção” que possibilita que, em seguida, eles se beijem — o que reforça o paralelo entre história e História.

A trilha sonora contribui para tais modulações: enquanto *Nossa canção*, na voz de Roberto Carlos, embala o romance, *Sangue latino*, com Ney Matogrosso, acena para os protestos. É relevante notar que, na linguagem televisiva, a importância do som ultrapassa aquela que lhe é conferida pelo cinema. David Morley (2003), ao abordar as características do aparelho de TV, comenta que estaria mais próximo do rádio do que de uma tela de cinema: mesmo distantes, sem acesso à visão, conseguimos compreender o que ocorre numa determinada cena, apenas ouvindo-a. Por certo, a trilha da sequência que acabo de analisar não possibilitaria uma recepção completa, mas permite notar a transição entre os momentos políticos/públicos e românticos/privados, pelo ritmo das canções e o teor de suas letras.

INDÍCIOS DE APROPRIAÇÃO DE UM DEBATE HISTORIOGRÁFICO

A dinâmica descrita acima está diretamente associada com a representação da ditadura, plasmada pelos elementos estéticos mobilizados pela série. Por meio da caracterização dos personagens e da relação entre imagens ficcionais e documentais, é possível detectar a referência a debates atuais sobre o tema. Sobretudo, os que giram em torno das nomenclaturas “ditadura empresarial-militar” e “ditadura civil-militar”, propostas como vias de trazer complexidade à mais usual “ditadura militar”. Para compreender o que está em jogo nessas disputas, é preciso pensar nos atores envolvidos no Golpe de 1964 e na ditadura.

Devido à participação ativa dos civis na articulação da tomada de poder pelos militares, sobretudo através dos órgãos de pesquisa IPES/IBAD,¹² René Dreifuss (1981, p. 361) vê em 1964 a “culminância de um movimento civil-militar”. Essa perspectiva foi defendida também por Daniel Aarão Reis Filho

(1990), com a diferença de levar em conta setores mais amplos da sociedade. De fato, o governo do presidente João Goulart, popularmente conhecido como Jango, foi derrubado por um Golpe de Estado perpetrado por militares e fortemente apoiado por civis — uma frente ampla formada por partidos políticos (UDN, PSP e PSD¹³), setores da Igreja Católica (CNBB¹⁴) e diversos outros agentes, atuando principalmente por meio da mídia (Reis Filho, 1990). Pela perspectiva de Carlos Fico (2004, p. 113), o fenômeno demanda a consideração de muitas variáveis: “[as] transformações estruturais do capitalismo brasileiro, a fragilidade institucional do país, as incertezas que marcaram o governo João Goulart, a propaganda política do Ipes, o ânimo golpista dos conspiradores, especialmente dos militares”.

Certo é que a campanha articulada por civis desde 1962 para desestabilizar o governo de Jango, embora não possa ser confundida com o Golpe de 1964, lhe prepara o caminho. Nesse interregno, através de amplo processo de mobilização popular, Jango conseguiu permanecer no poder, inclusive reabrindo o posto de presidente em 1963, quando um plebiscito definiu o fim do sistema parlamentarista, recurso utilizado por seus opositores para tentar neutralizar suas ações. O Comício da Central, de 13 de março de 1964, em que Jango anunciou para um público de 150 mil pessoas no Rio de Janeiro as reformas de base tão esperadas por seus apoiadores, foi um dos eventos catalisadores do Golpe, desfechado dias depois.

Nos últimos anos, Demian Melo (2012, p. 53, ênfase no original) vem combatendo a expressão “civil-militar”, por considerá-la ampla em demasia. Segundo sua perspectiva, a participação civil mais decisiva no Golpe e na ditadura se deu através dos empresários:

Recolocar o capitalismo no centro da reflexão sobre a ditadura parece ser a tarefa premente do pensamento crítico nos embates que temos pela frente. Dito isto, melhor seria que em vez de “civil-militar” nos habituássemos a utilizar uma outra caracterização também feita por Dreifuss, e que talvez capture com mais precisão a natureza daquele regime: uma *ditadura empresarial-militar* implantada a partir de uma insurreição contra-revolucionárias (sic) das classes dominantes.

Necessário notar, em diálogo com o autor, que os termos “civil-militar” e “empresarial-militar” não são antagônicos. Contudo, como vulgarmente o termo “civil” acabou por fortalecer a ideia de individualidade, como se conside-

rasse apenas o “cidadão comum”, surge a preocupação com uma qualificação mais precisa, destacando a atuação do empresariado.

Tais confrontos em torno das expressões “representam não apenas uma simples preocupação nominalista, mas também um debate cujo fundo é justamente a caracterização mais precisa da natureza do golpe de Estado [...]” (Vieira, 2014, p. 69) e da ditadura. No entanto, a complexidade do regime não se ajusta confortavelmente a qualquer terminologia e, por isso, convém acompanhar o termo escolhido de alguma reflexão que o justifique, evitando uma apreensão equivocada. Não à toa, um dos focos de minha abordagem aqui é o modo como o termo “civil-militar” foi apropriado e teve seu sentido subvertido em *Os dias eram assim*, por meio de uma operação estética que supervaloriza e simplifica um dos polos, ajudando a consolidar o senso comum.

O primeiro indício de contato da série com tais questionamentos é o personagem Arnaldo, dono de uma construtora que apoia abertamente o regime militar. Já no primeiro capítulo, ele é visto em uma reunião de negócios com um militar e um estadunidense, convidando-os para assistir à final da Copa em sua casa, mais tarde. Depois, no hall da sede de sua empreiteira, uma faixa de grandes dimensões exibe o slogan “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Por fim, ainda no mesmo capítulo, ele assiste à primeira sessão de tortura impingida a Tulio, preso logo após jogar uma bomba na sede da Amianto. Com um lenço sobre a boca, Arnaldo mantém o olhar fixo na direção de onde vêm os gritos do torturado, com uma expressão que denota alta carga de prazer sádico.

A caracterização do personagem traz logo à mente o título do livro de Pedro Campos, *Estranhas catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar* (2014). Aliás, apesar de utilizar a expressão “civil-militar”, Campos é um dos autores que reforça a linha que enfatiza o protagonismo do empresariado. Ainda, Arnaldo parece ter sido construído em referência a Henning Albert Boilesen, executivo dinamarquês radicado no Brasil, diretor da empresa Ultraz e reconhecido como um dos financiadores das sessões de tortura praticadas durante a ditadura. O traço que mais especificamente une Arnaldo a Boilesen é explorado pelo documentário *Cidadão Boilesen* (Chaim Litewski, 2009) através de depoimentos de presos políticos que relatam a presença do executivo em sessões de tortura, apresentando expressão sádica — possivelmente como a que o ator Antonio Calloni imprimiu a sua atuação.

Apesar desse personagem, arquitetado de modo a não deixar dúvidas so-

bre a referência à cooperação entre empresários e militares, o restante da super-série acaba por eclipsar a atuação destes últimos. Eles surgem como figurantes sem fala, como os que convivem com Arnaldo em poucas cenas, ou por meio de referências esparsas a personagens históricos. Entre os generais-presidentes, somente João Baptista Figueiredo recebe menção rápida em capítulo que trata da Anistia.¹⁵

Na lógica da série, a ação repressora advém de Arnaldo, que se comunica diretamente com o delegado Amaral, executor de suas ordens. Embora seja um empresário — e os ganhos da Amianto com a ditadura sejam mencionados —, os motivos das ações são sempre vinculados aos desafetos. Ainda que os personagens atingidos pela perseguição do empresário tenham potencial para ser tratados como inimigos políticos, como o caso de Gustavo, os motivos explicitados remetem a sua ousadia, e não a suas convicções ideológicas. Desse modo, além de reforçar o plano privado — como se depreende da análise visual que realizei — a série ainda esvazia tal esfera de suas dimensões macro e micropolíticas (Deleuze; Guatari, 1996¹⁶).

Vale analisar um pouco mais o personagem Gustavo, que, apesar de ser evidentemente representado como um opositor da ditadura, não tem vínculos explícitos com nenhuma articulação sistematizada, como organizações estudantis, partidárias ou de luta armada. Ainda que dissolvidos pelo AI-2 em 1965, os partidos atuantes no cenário pré-Golpe continuaram a orientar ideologicamente seus quadros e é possível conjecturar que, mesmo não tendo idade suficiente para ter se afiliado a qualquer partido antes de 1964, Gustavo poderia, por influência de um parente ou amigo mais velho, participar de encontros clandestinos, por exemplo. Contudo, a inquietação do personagem com a ditadura é espontânea e resolvida quase de modo solitário, sendo seu único parceiro o companheiro Túlio, capturado durante a fuga depois de jogarem a bomba na Amianto e morto durante uma sessão de tortura no capítulo seguinte. Este, aliás, parece mais experiente e talvez esteja vinculado a alguma organização de esquerda, mas nada diz (nem a Gustavo, nem ao delegado Amaral, que o tortura).

Outra personagem construída desse modo é Natália, professora universitária de história, que assume o compromisso de não se calar diante da ditadura, mas também não age no plano da macropolítica. Sua atuação é resumida a se articular com o padre Nuno (André Garolli), que, como Túlio, parece estar organizado politicamente, sobre o quê a trama nada revela. Natália e o padre tam-

bém são presos e torturados pelo delegado Amaral, único agente direto da repressão apresentado pela série.¹⁷ Nesse caso, ao invés de seguir as ordens de Arnaldo, age segundo suas convicções, sem ficar nítida a rede institucional que sustentava ações como as suas.

O que se depreende da análise é que, tanto por parte dos personagens associados à ditadura e à repressão quanto dos vinculados à oposição e à resistência, as ações se efetuam num plano privado, sendo a micro e a macropolítica, na maior parte das vezes, apenas subentendidas. Mesmo quando explicitadas, não são tratadas de modo complexo, surgindo como pano de fundo para as ações privadas dos personagens, caso das sequências representando as manifestações de rua.

OS EFEITOS DO MELODRAMA: O POTENCIAL DIDÁTICO DE *OS DIAS ERAM ASSIM*

Sem pretensão de esgotar as possibilidades de uso da série na prática do ensino de história, gostaria de apontar alguns caminhos, como forma de conclusão das reflexões apresentadas ao longo do artigo. Em diálogo com a Base Nacional Comum Curricular (BNCC), sugiro atividades que, com as devidas adaptações, podem ser mobilizadas pela disciplina História no 9º ano do Ensino Fundamental, pela área de Ciências Humanas no Ensino Médio e em disciplinas do Ensino Superior, como História do Brasil republicano, Ensino de História, entre outras. As atividades sugeridas podem fazer parte de um projeto ou serem executadas isoladamente, de acordo com a avaliação dos objetivos, da receptividade do grupo, da infraestrutura, entre outros fatores.

Convém reforçar que a BNCC prevê a ditadura civil-militar como unidade temática do 9º ano (Brasil, 2018, p. 430), incluindo a habilidade de “[i]dentificar e compreender o processo que resultou na ditadura civil-militar no Brasil e discutir a emergência de questões relacionadas à memória e à justiça sobre os casos de violação dos direitos humanos” (Brasil, 2018, p. 431). Além disso, propõe, para a área de Ciências Humanas no Ensino Médio, “que os jovens elaborem hipóteses e argumentos com base na seleção e na sistematização de dados, obtidos em fontes confiáveis e sólidas” (Brasil, 2018, p. 562). Uma das competências a ser desenvolvida envolve “[a]nalisar processos políticos, eco-

nômicos, sociais, ambientais e culturais [...] de modo a compreender e posicionar-se criticamente em relação a eles [...]” (Brasil, 2018, p. 570).

Com tais observações em vista, sugiro que as práticas de ensino com *Os dias eram assim* estejam focadas na natureza da fonte, precisando suas características formais (audiovisual, televisiva, seriada) e seu contexto de criação, com atenção especial para a empresa que a realizou. Afinal, a série não dá acesso a aspectos diretamente relacionados à ditadura civil-militar, mas à reelaboração da memória proposta por uma instituição, a Rede Globo, que participou diretamente dos processos históricos narrados. A contextualização pode ser um exercício em si, desenvolvido a partir do fornecimento de dados objetivos, como o ano de realização da série e a produção da Rede Globo, com o incentivo de que o grupo pesquise as relações da empresa com a ditadura, bem como os acontecimentos mais marcantes do período que antecedeu as gravações.

A correlação da história da empresa e do contexto de realização do produto com elementos de sua narrativa deve resultar de um esforço de análise crítica construído coletivamente, com a mediação e o incentivo docente (Machado, 2015). As etapas de produção da série — pesquisa (incluindo imagens de arquivo), roteiro, construção de cenários, escalação de elenco, figurino e maquiagem, fotografia, edição — podem ser discutidos a princípio, de modo que, durante a sua fruição, se evidenciem os esforços de construção de um discurso que não é historiográfico, mas produz sentidos sobre a história, assim como ocorre com a narrativa fílmica (Ferreira, 2018).

Os cuidados com a apreensão do tipo de fonte permitem que seu potencial seja adequadamente explorado com vistas às reflexões sobre a constituição da cultura histórica ou da História Pública, conforme aponte ao longo do artigo. Nessa seara, importante consideração foi traçada por Sonia Wanderley ao afirmar que

[a] fruição do tempo construído pela mídia, em especial pela televisão, é tida como mais “natural” pelo telespectador por conta de tratar o conhecimento histórico [...] como *doxa* – conhecimento de senso comum, simples opinião – e não como *episthème* – aquele conhecimento que é metodologicamente construído (Wanderley, 2016, p. 213).

A autora propõe que o ensino escolar de história — que pode e deve incluir o ensino universitário — seja um dos caminhos para romper com essa ló-

gica. Em relação ao que persigo neste artigo, sua proposição se traduz na busca por compreender como a narrativa audiovisual televisiva constrói sentidos, permitindo analisar criticamente essa operação, evidenciando a singularidade da fonte e seu impacto sobre a formação da consciência histórica, ao remarcar as disputas de memória nos debates públicos contemporâneos. Não se trata de invalidar a fonte, pressupondo um caráter falseado que precisaria ser “desmascarado” pelo conhecimento histórico, mas de compreender as reelaborações empreendidas por esse gênero de narrativa.

Como o subtítulo desta seção adianta, os efeitos do melodrama estão na base dessa operação, uma vez que, conforme venho defendendo, o modo como um produto audiovisual cria sentidos para o passado não pode ser desvinculado de suas características formais. Mônica Kornis (2011), ao abordar *Anos rebeldes* (Gilberto Braga, 1992), outro exemplo de teledramaturgia da Rede Globo que representa a ditadura, empreende uma leitura que embasa minha perspectiva: “[o] processo de radicalização [política] é individualizado, sem que sejam explicitadas as propostas do movimento. A diversidade de tendências de esquerda também é reduzida à dicotomia entre o Partido Comunista [...] e a luta armada [...]” (Kornis, 2011, p. 184).

A individualização, central na análise de Kornis, é evidente em *Os dias eram assim*, intensificada pela ausência de referências aos partidos de esquerda e organizações de luta armada, sequer de modo simplificado, como o que a autora indica. O personagem Gustavo, após agir de forma espontânea, não tem seu envolvimento com o grupo de luta armada aprofundado. O delegado Amaral, junto aos empresários Arnaldo e Vítor, são os principais agentes da repressão, mas suas relações institucionais são pouco exploradas, sem evidenciar suas vinculações com as Forças Armadas ou seus interesses financeiros. A narrativa gera uma oposição simplificada entre esses “vilões”, motivados por ganância e vingança, e os “heróis”, que lutam por liberdade e democracia, a exemplo de Renato, Alice, Gustavo e Natália. Portanto, a história se baseia em “uma dicotomia entre o bem e o mal definida pedagogicamente na construção narrativa, sujeita, assim, a uma forte polarização entre seus personagens e seu conteúdo” (Kornis, 2008, p. 51).

A ideia de um voluntarismo individualizado, que ameniza e escamoteia a responsabilidade das instituições, também pode ser percebido na reedição de imagens de arquivo da própria Rede Globo, utilizados na série de modo a pos-

sibilitar uma leitura da participação da emissora nas *Diretas já* muito mais comprometida do que de fato foi: “[...] a impressão que fica é que o ‘Jornal Nacional’ noticiou o comício pelas ‘Diretas Já’, de forma não apenas imparcial, mas que contou com o apoio e envolvimento da emissora [...]” (Alves et al., 2019, p. 552). Recursos narrativos desse tipo, “embalados” por uma aparência de objetividade didática, resultam altamente convincentes: “[p]erde-se de vista, nesses casos, que a história se estrutura no próprio repertório dos personagens, que, organizados segundo princípios maniqueístas, atualizam na ficção uma pedagogia de fundo moral sobre vida política, comportamento, valores e ideologia” (Kornis, 2008, p. 51).

Tais características podem ser mobilizadas pelo exercício de contextualização, no esforço de recriar a história da Rede Globo e de sua implicação no apoio e sustento do regime autoritário, abordando as possíveis intencionalidades da empresa ao investir em “ensinar” como foi a ditadura em diversos produtos de teledramaturgia. Vale notar que o tom pedagógico de *Os dias eram assim* aparece já no título, que se apropria de um verso da canção *Aos nossos filhos* (Ivan Lins), celebrizada pela gravação melancólica de Elis Regina: “Perdoem a cara amarrada/ Perdoem a falta de abraço/ Perdoem a falta de espaço/ Os dias eram assim”. Destacado de seu contexto original e alocado no início da trama, no lugar de destaque destinado a um título, o verso termina por funcionar como uma fórmula narrativa que convida a saber como eram os dias naquele contexto.

Contudo, é importante não esquecer que esse didatismo é uma construção discursiva e, portanto, sujeita à crítica. Segundo Rodrigo de Almeida Ferreira (2018), uma precaução necessária ao lidar com o audiovisual como parte da prática de ensino de história é não perder de vista que se trata de uma narrativa, que não abre uma janela para o passado (apesar das aparências), mas que constrói uma perspectiva, com base nos recursos estéticos. Tampouco, essa narrativa deveria ser considerada pura invenção. Embora esteja se referindo a um produto cinematográfico, a lógica construída pelo autor cabe perfeitamente à apreensão do segmento da teledramaturgia abordado aqui:

[...] a análise empreendida visa a escapar às limitações decorrentes das cobranças polarizadas entre realismo/subjetividade, valorizando, na estrutura fílmica, elementos que permitam a reflexão da construção da narrativa histórico-cinematográfico.

gráfica como história pública, posto que o filme dialoga com a história, mas não a substitui (Ferreira, 2018, p. 111).

Nesse âmbito, um exercício possível, voltado para a decodificação da narrativa, é o cotejamento de algumas fotos-ícones da ditadura — como *A caça ao estudante* (Evandro Teixeira, 1968), que analisei no início do artigo —, com seu uso pela série. O grupo discente pode ser incentivado a pesquisar o circuito social das imagens, procurando compreender como e por que vieram a se tornar ícones da ditadura. Em seguida, após a análise de trechos da série, se buscaria compreender o impacto das imagens na narrativa, mobilizando as ideias de convencimento e verossimilhança, e sua importância para os produtos audiovisuais que representam o passado.

Outro caminho seria analisar a exacerbação do caráter privado e individualizado das ações no modo como é construída a cenografia da série, que opta por caracterizar os personagens de modo hodierno. Apesar dos cenários coerentes com o mobiliário do período retratado (Alves et al., 2019) e das imagens documentais dos anos 1970 apresentando diferentes paisagens cariocas — o figurino, os cortes de cabelo e as falas são contemporâneas, com referências discretas à época em que se passa a ação.¹⁸ Esse ponto pode ser explorado em sala de aula através do incentivo à investigação de “[...] como os profissionais responsáveis pesquisaram personagens e épocas, reconstituindo figurinos e cenários históricos” (Napolitano, 2011, p. 207).

Além dessa aparência híbrida, que permite um reconhecimento de hábitos do passado sem quebrar a identificação com a contemporaneidade, há referências explícitas da série ao contexto de sua produção e exibição. Como exemplo, a cena em que Alice, para evitar uma abordagem insistente do namorado, diz “Não é não”, expressão que havia se popularizado numa campanha contra o assédio sexual no carnaval daquele ano (2017). Menos que considerar esse dado como uma falha técnica, seria interessante “[...] problematizar as representações fílmicas enquanto fonte, de modo que o anacronismo e outras incorreções seja o ponto de partida para reflexões sobre o processo histórico.” (Ferreira, 2018, p. 83). Nesse âmbito, são bem-vindas as proposições de Ana Maria Monteiro sobre o anacronismo no ensino de história:

Narradores, os docentes buscam, em suas aulas, criar contextos específicos nos quais seja possível *educar por meio da instrução*, promover a compreensão de

processos e fenômenos que possam auxiliar seus alunos a se orientar na vida presente. O tempo presente está manifesto em toda elaboração: na formulação das questões, nas comparações, nas metáforas e analogias, nas demandas e contrangimentos das atividades escolares, exames e vestibulares, que, muitas vezes, restringem ou dificultam o estabelecimento de relações com questões da atualidade e sua problematização (Monteiro, 2012, p. 212, grifos originais).

Embora defenda o uso apropriado do anacronismo no ensino de história, a autora chama a atenção para seus riscos, pois pode gerar relações de equivalência equivocadas. Afinal, as comparações, metáforas e analogias só são eficientes se, apesar da evocação das semelhanças, acabem por reiterar as diferenças dos tempos históricos. No caso aqui estudado, o anacronismo já é fornecido pela fonte e pode ser habilmente aproveitado para a formação de vínculos entre o público contemporâneo e os personagens que, salvo por alguns detalhes, vivem e se comportam de modo semelhante ao seu. Assim, as reações particulares e individualizadas frente à ditadura são compreendidas e — dado o potencial pedagógico das imagens — tomadas como inspiração para atuações nos mesmos moldes na contemporaneidade, tanto no combate à memória positivada da ditadura quanto contra outras formas de autoritarismo. Por outro lado, seria importante demarcar, simultaneamente, as diferenças entre passado e presente. Por exemplo, diante do slogan “Não é não”, deslocado pela narrativa de 2017 para 1970, valeria indagar que palavras de ordem eram proferidas pelas mulheres naquele período e se as pautas políticas defendidas em 1970 se aproximam ou se afastam das atuais.

Por fim, caberia ainda explorar, levando em consideração o que foi apontado ao longo do texto, a adequação das nomenclaturas adotadas para se referir ao regime — ditadura militar, empresarial-militar ou civil-militar. Como indiquei, em diálogo com Beatriz Vieira (2014), não se trata de preciosismo acadêmico, mas de indícios de disputas em torno das responsabilidades dos sujeitos históricos. Afinal, quais interesses políticos embasam uma representação do regime autoritário que distorce e escamoteia a responsabilidade das empresas e das instituições — principalmente, da TV Globo e dos militares –, construindo a imagem de uma ditadura mais civil que militar?

REFERÊNCIAS

- ALVES, Humberto Junio Viana; MUSSE, Christina Ferraz; MAGNOLO, Talita Souza. Séries televisivas brasileiras: a narrativa e a ressignificação da história recente nacional em “Os dias eram assim”. *Revista Observatório*, Palmas, v. 5, n. 5, ago. 2019.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- CARLOS Araújo, diretor artístico de “Os dias eram assim”, comenta estética e mensagem da trama. *GSHOW*, [S.I.] 2017. Disponível em: <http://gshow.globo.com/Bastidores/noticia/carlos-araujo-diretor-artistico-de-os-dias-eram-assis-comenta-estetica-e-mensagem-da-trama.ghtml>. Acesso em: 9 nov. 2020.
- CASTRO, Daniel. Os dias eram assim (mesmo): Globo descobre que brasileiro ignora a história e vai dar aulas sobre ditadura. *UOL* [S.I.] 2017. Disponível em: <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/globo-descobre-que-brasileiro-ignora-historia-e-vai-dar-aulas-sobre-ditadurab-15039?cpid=txt>. Acesso em: 1 set. 2020.
- BIROLI, Flávia. Representações do golpe de 1964 e da ditadura na mídia. Sentidos e silenciamentos na atribuição de papéis à imprensa, 1984-2004. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, jan./jun. 2009.
- BRASIL. Ministério da Educação. *Base Nacional Comum Curricular*. Brasília: MEC, 2018.
- CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. *Estranhas catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar*. Niterói: Eduff, 2014.
- DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (v. 3). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.
- FANTINATTI, Márcia. A redemocratização brasileira sob o polêmico enfoque das publicações do projeto Memória Globo. *Revista de Estudos da Comunicação*, Curitiba, v. 10, n. 22, maio/ago. 2009.
- FERREIRA, Rodrigo de Almeida. *Luz, câmera e história! Práticas de ensino com o cinema*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- FICO, Carlos. *Além do Golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FONSECA, Thais Nívia de Lima e. Ensino de história, mídia e história pública. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- JOST, François. O que é a TV? *RECine: revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, Rio de Janeiro, ano 2, n. 2, nov. 2005.

- HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova*, São Paulo, n. 82, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ln/n82/a04n82>. Acesso em: 1 set. 2020.
- KORNIS, Mônica de Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- KORNIS, Mônica de Almeida. As “revelações” do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação*, São Paulo, v. 38, n. 36, 2011.
- LEÃO, Aurora Almeida de Miranda; NEVES, Teresa Cristina da Costa. Na parede da memória, o quadro que dói mais – Os dias eram assim: ficção e jornalismo para falar de um tempo sombrio. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba*, 2017.
- MACHADO, Arthur Versiani. *Filmes históricos no Ensino de História*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
- MAUAD, Ana Maria. Foto-ícones, a história por detrás das imagens? Considerações sobre a narratividade das imagens técnicas. In: RAMOS, Alcides F.; PATRIOTA, Rosângela; PESAVENTO, Sandra J. (Orgs.). *Imagens na História*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.
- MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica. *Revista Brasileira de História da Mídia*. v. 2, n. 2, 2013.
- MAUAD, Ana Maria. Anos de Chumbo. In: *História do Brasil em 100 fotografias*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.
- MELO, Demian Bezerra de. Ditadura “civil-militar”?: controvérsias historiográficas sobre o processo político brasileiro no pós-1964 e os desafios do tempo presente. *Espaço Plural*, ano XIII, n. 27, 2012.
- MENESES, Sônia. Qual a função da história pública em um país caracterizado por uma forte concentração midiática? In: MAUAD, Ana Maria; SANTHIAGO, Ricardo; BORGES, Viviane Trindade (Org.). *Que história pública queremos?/ What public history do we want?* São Paulo: Letra e Voz, 2018.
- MONTEIRO, Ana Maria. Tempo presente no ensino de história: o anacronismo em questão. In: GONÇALVES, Márcia de Almeida; ROCHA, Helenice; REZNIK, Luís; MONTEIRO, Ana Maria (Org.). *Qual o valor da história hoje?* Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.
- MONTEIRO, Charles Pensando sobre história, imagem e cultura visual. *Patrimônio e memória*. São Paulo, Unesp, v. 9, n. 2, jul./dez., 2013.
- MORLEY, David. Television: not so much a visual medium, more a visible object. In:

- JENKS, Chris (Ed.). *Visual Culture*. Londres/Nova York: Routledge, Taylor & Francis e-library, 2003.
- MOTTER, Maria Lourdes; MUNGIOLO, Maria Cristina Palma. Gênero teledramatúrgico: entre a imposição e a criatividade. *REVISTA USP*, São Paulo, n. 76, dez./fev. 2007-2008.
- NAPOLITANO, Marcos. *Como usar o cinema em sala de aula*. São Paulo: Contexto, 2011.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Verdade no Brasil. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.) *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- REIS FILHO, Daniel Aarão. *A revolução faltou ao encontro: os comunistas no Brasil*. São Paulo; Brasília: Brasiliense; CNPq, 1990.
- SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco; COSTA, Eduardo Augusto. Cultura visual: apontamentos sobre um campo disciplinar. In: *Cultura visual e história*. São Paulo: Alameda, 2016.
- STAM, Robert et al. *New vocabularies in film semiotic: structuralism, post-structuralism and beyond*. London/New York: Routledge, 1992.
- STAMPA, Inez; RODRIGUES, Vicente (Org.). *Ditadura e transição democrática no Brasil: o golpe de Estado de 1964 e a (re)construção da democracia*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2016.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução à teoria do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- VIEIRA, Beatriz. Nuances e perplexidades: observações históricas sobre o período ditatorial (anos 1960-80) e seus desdobramentos. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 11, dez. 2014.
- WANDERLEY, Sonia. Narrativas contemporâneas de história e didática escolar. In: MAUAD, Ana Maria; ALMEIDA, Juniele Rabêlo de; SANTHIAGO, Ricardo (Org.). *História pública no Brasil: sentidos e itinerários*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

NOTAS

¹ A terminologia é uma inovação da emissora, usada pela primeira vez com *Os dias eram assim*. Designa uma ficção com duração intermediária entre uma série e uma novela, abordando temas complexos — como tortura e estupro —, e sequências eróticas mais ousadas do que nos horários tradicionalmente dedicados à teledramaturgia.

² A série não era exibida às quartas-feiras, devido à transmissão de jogos de futebol.

³ O termo é polissêmico — aqui, o utilizo como sinônimo do universo ficcional criado por uma narrativa: os personagens e suas relações, os lugares por onde circulam e as conexões estabelecidas entre suas trajetórias. A narrativa se constrói, portanto, pelos recursos estéticos (textos, montagem, fotografia, encenação, figurino e som) para apresentar e ordenar os elementos diegéticos. Enfim, “a instância diegética é o significado da narrativa” (Aumont; Marie, 2003, p. 167).

⁴ Em diálogo com a noção de paratexto literário, sugerida por Genette, Robert Stam (1992, p. 11-12) sugere incluir, para o caso do cinema (aqui aproximado da TV), todo material de divulgação que possa auxiliar a construção de sentidos, como entrevistas; clipes nos intervalos comerciais, nas redes sociais e no YouTube; cartazes e outdoors.

⁵ Embora o regime de espetatorialidade da audiência de TV esteja em transformação por conta da oferta de serviços de streaming, que permitem assistir aos episódios em sequência, sem a interrupção dos intervalos comerciais, muitos produtos ainda seguem a lógica original.

⁶ A foto foi publicada na primeira página do *Jornal do Brasil* em 21 de junho de 1968, com a legenda “Caça ao estudante, Sexta-feira Sangrenta”. Segundo Ana Mauad (2017, p. 194), trata-se de um dos registros de “uma semana de manifestações e confronto entre a Polícia Militar, o movimento estudantil e a população”.

⁷ A noção de “verdade” que dá base ao estilo se ancorava na crença de que câmeras portáteis, aliadas ao registro do som direto com o gravador Nagra, permitiriam maior transparência dos registros documentais. Contudo, a relação entre “verdade” e documentário é bem mais complexa e vem merecendo a atenção da historiografia (Ramos, 2004).

⁸ Som cuja origem não é exibida pelas imagens.

⁹ Enquadramento fechado, enfocando algum detalhe.

¹⁰ Enquadramento amplo, exibindo espaços abertos e personagens de corpo inteiro.

¹¹ Para permitir a apreensão do contraste entre as imagens de arquivo e as ficcionais, preferi agrupá-las segundo essa categorização, embora tenha seguido a ordem em que aparecem no texto da análise. Essas imagens foram captadas através de *print screen* da série disponibilizada pela Globoplay (acesso restrito a assinantes). Para assistir a uma parte das imagens exibidas na sequência, ver o clipe da série, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j3TcrqJScII&t=108s>. Acesso em: 19 fev. 2025.

¹² Instituto de Pesquisa de Estudos Sociais e Instituto Brasileiro de Ação Democrática.

¹³ União Democrática Nacional, Partido Social Progressista e Partido Social Democrático.

¹⁴ Conferência Nacional dos Bispos do Brasil.

¹⁵ Há um personagem que representa um militar de esquerda, contrário à ditadura. Apesar de sua importância, não opera como um dos polos da expressão “civil-militar”.

¹⁶ Aqui, o diálogo se estabelece especificamente com o capítulo 9, *1933 — micropolítica e segmentaridade*, do vol. 3 de *Mil platôs* (Deleuze; Guatari, 1996). A macropolítica é o con-

ceito que faz referência aos aspectos instituídos da vida pública e, nesse sentido, mantém relação com a política institucional. A micropolítica, por sua vez, está associada aos movimentos instituintes, que poderão ou não se consolidar na macropolítica.

¹⁷ Na segunda fase da série, a personagem supera o trauma e volta a se mobilizar. Mesmo essa atuação mais tardia, que se desdobra na campanha pelas *Diretas Já*, embora tenha potencial para ser representada como uma ação micropolítica, perde sua força por conta dos enquadramentos intimistas, que separam a personagem do coletivo e do público, de acordo com o padrão que demonstrei por meio da análise das sequências de perseguição policial.

¹⁸ Estão ausentes, por exemplo, a indefectível calça boca de sino, as costeletas e o penteado *black power*. Em seu lugar, roupas e penteados quase contemporâneos, que poderiam ser usados em 2017 sem causar estranheza.