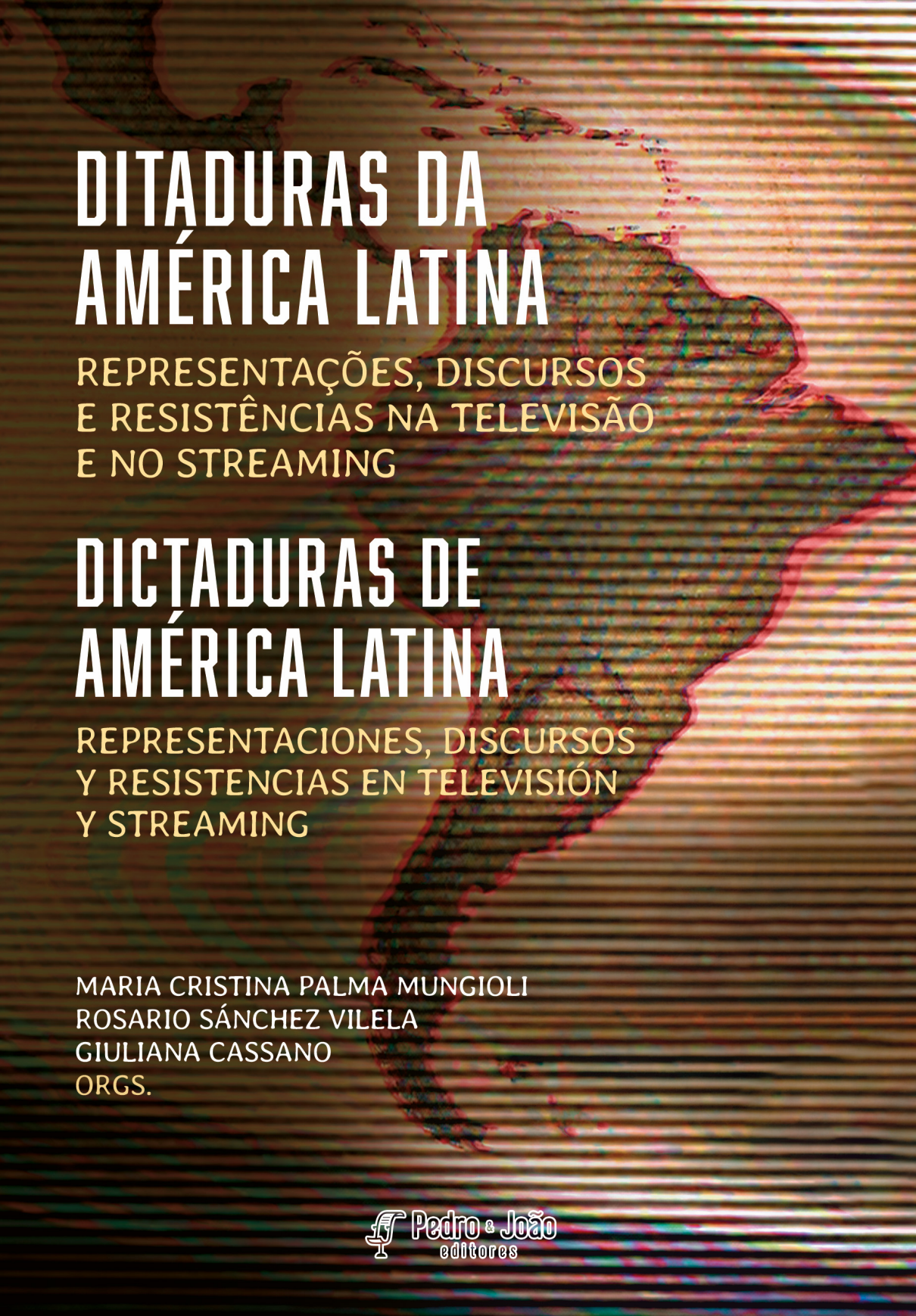




DITADURAS DA AMÉRICA LATINA

REPRESENTAÇÕES, DISCURSOS
E RESISTÊNCIAS NA TELEVISÃO
E NO STREAMING

DICTADURAS DE AMÉRICA LATINA

REPRESENTACIONES, DISCURSOS
Y RESISTENCIAS EN TELEVISIÓN
Y STREAMING

MARIA CRISTINA PALMA MUNGIOLI
ROSARIO SÁNCHEZ VILELA
GIULIANA CASSANO
ORGS.

Ditaduras da América Latina:
representações, discursos e resistências
na televisão e no *streaming*

Dictaduras de América Latina:
representaciones, discursos y resistencias
en televisión y *streaming*



Pedro & João
editores

Maria Cristina Palma Mungioli
Rosario Sánchez Vilela
Giuliana Cassano
[Organizadoras]

Ditaduras da América Latina:
representações, discursos e resistências
na televisão e no *streaming*

Dictaduras de América Latina:
representaciones, discursos y resistencias
en televisión y *streaming*



Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Maria Cristina Palma Mungiolí; Rosario Sánchez Vilela; Giuliana Cassano [Orgs.]

Ditaduras da América Latina: representações, discursos e resistências na televisão e no *streaming*. Dictaduras de América Latina: representaciones, discursos y resistencias en televisión y *streaming*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2026. 307p. 16 x 23 cm.

ISBN: 978-65-265-3048-1 [Digital]

1. Ficção de televisão e streaming. 2. Ditaduras na América Latina. 3. Representações. 4. Discursos. I. Título.

CDD – 370

Capa: Luidi Belga Ignacio

Arte da capa: Tiago Lenartovicz

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828

Revisão: Lourdes Kaminski

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editor: Valdemir Miotello

Diretores executivos: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2026

SUMÁRIO

Prólogo em Português.....	7
Maria Cristina Palma Mungioli	
Rosario Sanchez Vilela	
Giuliana Cassano	
Prólogo em espanhol.....	15
Maria Cristina Palma Mungioli	
Rosario Sanchez Vilela	
Giuliana Cassano	
1. A ditadura em minisséries brasileiras: a construção discursiva de memórias, subjetividades e sentidos de nação.....	23
Maria Cristina Palma Mungioli	
Helen Suzuki	
Ligia Prezia Lemos	
Lizabeth Kanyat	
Tomaz Penner	
Claudinei Lopes Junior	
Paulo Ignácio Barreto de Lima	
Tiago Lenartovicz	
Rodrigo Mendes	
2. Héroes, sombras y dictadura: ficciones televisivas peruanas y construcción de discursos hegemónicos.....	55
Giuliana Cassano	
Guillermo Vásquez Fermi	
Óscar Aybar Cabezudo	
3. Narrativas da Memória: a ditadura revisitada em <i>Betinho - no fio da navalha</i>, do Globoplay	83
Tatiana Siciliano	
Bruna Aucar	
Gabriel Neiva	
Tatiana Helich	

4. Televisión y dictadura en Uruguay: apuntes sobre la programación y la ficción	113
Rosario Sánchez Vilela	
5. A ditadura pelas lentes do SBT: instituições e memória em “Amor e Revolução”	145
Daniela Mazur	
Melina Meimaridis	
6. La conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile en las producciones audiovisuales ficcionales seriadas	175
Lorena Antezana Barrios	
Consuelo Ábalos	
Claudia Bossay	
Antoine Faure	
Ricardo Ramírez	
Juan Pablo Sánchez	
Eduardo Santa Cruz	
7. Representações da juventude em telerreportagens da TV Tupi na década de 1960 sob a ditadura civil-militar brasileira.....	203
Rosana de Lima Soares	
8. Historiofotía desde la ficción televisiva: <i>El Bogotazo</i> y sus conexiones con la dictadura colombiana.....	235
Anderson Lopes da Silva	
9. <i>Dancin’ Days</i>: imagens do inominável dos tempos ditatoriais na telenovela brasileira	267
Aline Vaz	
Sandra Fischer	
Valquíria Michela John	
Sobre autoria	299

Prólogo em Português

Maria Cristina Palma Mungioli

Rosario Sanchez Vilela

Giuliana Cassano

A história da América Latina é marcada por governos ditatoriais de diversos espectros. No século XX, especialmente na sua segunda metade, as principais ditaduras da região caracterizaram-se por serem de natureza militar, baseadas na doutrina da segurança nacional (Brasil e Bolívia, em 1964; Argentina, em 1966 e depois em 1976; Peru, em 1968; Chile e Uruguai, em 1973). Por meio da militarização do Estado, as forças armadas assumiram o papel de líderes políticos e agentes de repressão, mantendo-se no poder por meio de ações violentas para subjugar as forças populares e destruir as instituições democráticas. As consequências das ditaduras se fizeram sentir, e ainda se fazem, em todas as esferas dos países que as vivenciaram.

Nesta publicação, pretendemos contribuir para o estudo das relações entre televisão e ditadura. Para isso, reunimos trabalhos inéditos que analisaram programas de televisão — transmitidos pela TV aberta ou por streaming — que trataram de períodos ditatoriais em diferentes países da América Latina, em diversos gêneros e formatos - telenovelas, séries, minisséries, telefilmes, reportagens -, bem como outras contribuições que estudaram a televisão nesses períodos ditatoriais, abordando ou discutindo as características de sua programação e as políticas de censura.

O presente livro tem como objetivo principal oferecer uma análise aprofundada sobre as formas como as ditaduras latino-americanas foram representadas e reinterpretadas na televisão e no *streaming*, ampliando a compreensão do impacto da repressão política na produção cultural da região. Ao examinar as narrativas

de resistência, os mecanismos de censura e as formas de memória que essas produções evocam, buscamos construir um panorama plural e dinâmico da relação entre a ficção e a história recente da América Latina. Por outro lado, este livro também busca contribuir para a construção de uma rede de pesquisadores comprometidos com a análise dos meios de comunicação e suas conexões com processos históricos e sociais na América Latina.

É importante destacar que o livro surgiu das discussões realizadas nas sessões do GT 22 - Estudos de Televisão e Streaming, no Congresso da ALAIC - Associação Latino-Americana de Investigadores de Comunicação -, realizado em 2024, na cidade de Bauru (Brasil). Por isso, é importante voltarmos um pouco no tempo para falar da história do GT até o momento.

O GT 22 - Estudos de Televisão e Streaming - teve sua primeira edição no Congresso da ALAIC realizado em Bauru em 2024, porém sua história nasceu um pouco antes. Inicialmente, propusemos à ALAIC a criação do Grupo de Interesse “Ficção Televisiva e Narrativa Transmídia” para congresso que a entidade realizaria em Lima (Peru) em 2014. A proposta foi aceita e aquela se tornou a primeira edição do GI que voltaria a se repetir nos congressos da entidade na Cidade do México (México), em 2016 e em San José (Costa Rica), em 2018. O sucesso dessas três edições demonstrou a importância dos estudos e pesquisas realizados pelos membros do GI e serviu de base para a aprovação do GT 22 pela ALAIC em 2021. O êxito observado nos congressos anteriores, se repetiu em 2024, com a primeira realização do GT 22, no Congresso da ALAIC em Bauru. Esses fatos demonstram a relevância dos estudos sobre televisão e ficção no âmbito dos países latino-americanos, com base em uma perspectiva enraizada em uma longa tradição que remete aos trabalhos de Jesús Martín Barbero e que foi explicitada em inúmeros encontros acadêmicos nacionais e internacionais, bem como em diversas publicações. Dessa forma, a publicação deste livro se insere na trajetória de um grupo de pesquisadores das áreas de ficção, televisão e *streaming*, que teve início em 2014, e que se mantém ativo e atento às

implicações e transformações nos marcos de produção, distribuição e circulação dos produtos audiovisuais.

Voltando mais diretamente à apresentação deste livro. Os capítulos que compõem o volume estão organizados em torno de cinco eixos interligados: memórias, traumas, discursos, representações e resistências.

O primeiro capítulo, **A ditadura em minisséries brasileiras: a construção discursiva de memórias, subjetividades e sentidos de nação**, apresenta o estudo de três minisséries brasileiras exibidas pela TV Globo, cujo enredo principal se concentrou na ditadura civil-militar instaurada no Brasil após o golpe de Estado de 31 de março de 1964. As análises baseiam-se nos estudos da linguagem de matriz bakhtiniana, na análise do discurso (AD), nos Estudos Culturais e nos estudos de televisão em sua vertente latino-americana. A escolha de minisséries produzidas e exibidas em três décadas diferentes permitiu analisar a persistência do tema e a necessidade de sua discussão como sintoma de uma ferida que ainda precisa de cuidados. O capítulo aborda os sentidos de nacionalidade e identidade produzidos pelos discursos verbais e não verbais. Dessa forma, as minisséries analisadas se revelam como espaços para a construção de memórias sociais e subjetividades sobre um tema que poderia parecer resolvido com a restauração do regime democrático em 1985.

O segundo capítulo, **Héroes, sombras y dictadura: ficciones televisivas peruanas y construcción de discursos hegemónicos**, reflete sobre os discursos hegemônicos que a televisão do Peru construiu a partir de dois eventos ocorridos durante o período conhecido como Conflito Armado Interno no país. O *corpus* de análise é constituído por *A Captura do Século* (1996) e *Operação Resgate* (2010), onde se constata uma construção de caráter heróico de figuras das forças da ordem envolvidas e, simultaneamente, a recuperação de traços de memória sobre os eventos ocorridos. Ambas as características contribuem para estabelecer uma narrativa unívoca e oficial da derrota dos grupos terroristas Sendero Luminoso (SL) e Movimento Revolucionário Túpac

Amaru (MRTA). Essa narrativa se concentra no heroísmo policial urbano e em suas limitações, ao mesmo tempo em que evidencia as possibilidades da televisão peruana de reelaborar, por meio da ficção, os eventos traumáticos da história recente do País. O capítulo apresenta, inicialmente, um contexto histórico sobre a indústria televisiva, bem como o contexto político vivido no país durante os acontecimentos narrados. Os marcos teórico e metodológico baseiam-se na dramaturgia audiovisual, a partir dos personagens, dos conflitos e das ações dramáticas. Por fim, defende-se que as histórias de ficção constroem discursos de verdade que se consolidam ou se alinham com as próprias narrativas hegemônicas sobre os fatos que relatam.

O terceiro capítulo, **Narrativas da Memória: a ditadura revisitada em Betinho – no fio da navalha, do Globoplay**, analisa as estratégias utilizadas na série biográfica e de ficção *Betinho: no fio da navalha* (Globoplay, 2023) para reconstruir a trajetória do sociólogo Herbert de Souza, um dos grandes nomes da luta pelo fim da ditadura no país. A abordagem analítica concentra-se especificamente no período de mobilização política do ativista entre 1966 e 1971, que culminou com seu exílio durante a ditadura militar brasileira. O capítulo também aborda como a ficção televisiva e as plataformas de streaming intervêm na construção, circulação e reconfiguração da memória coletiva sobre o mundo social. A análise investiga como a série articula a narrativa histórica, a memória cultural e a estratégia de mercado. Em termos metodológicos, o estudo de caso realizou entrevistas em profundidade e análise fílmica para fundamentar suas discussões. A obra analisada atua como um “espaço de memória” que reinscreve episódios históricos na sensibilidade do presente, aproximando as lutas democráticas de Betinho das urgências sociais contemporâneas, ao mesmo tempo em que produz significados capazes de dissociar a imagem histórica do Grupo Globo do regime militar, reescrevendo sua trajetória institucional para se posicionar como defensora da democracia no cenário digital contemporâneo.

O quarto capítulo, **Televisión y dictadura en Uruguay: apuntes sobre la programación y la ficción**, dedica-se a estudar a programação da televisão aberta uruguaia durante a ditadura que esteve no poder entre 1973 e 1985. A análise expõe a composição da oferta televisiva, bem como o lugar e as características da ficção nesse período, por meio do uso de diversos instrumentos, especialmente a técnica da “semana construída” aplicada ao ano do golpe de Estado e a revisão da imprensa e da bibliografia. Parte-se de uma descrição geral da televisão aberta no Uruguai em sua primeira década, com ênfase nas manifestações da ficção nacional, para, em seguida, organizar a exposição em torno de três momentos: a ditadura comissarial, o ensaio fundacional e a transição. A pesquisa avança em um terreno pouco explorado e permite identificar algumas das características mais marcantes das ficções nacionais presentes no período, bem como alguns de seus títulos mais relevantes em relação ao contexto histórico. Por outro lado, a implementação de políticas de controle da comunicação que pretendiam estabelecer uma nova ordem autoritária não parece ter dado atenção especial à televisão nem ter impactado sua programação. No entanto, a televisão serviu como veículo de propaganda do regime e como porta de sua entrada nos lares. Ao mesmo tempo, por volta da década de 1980, no período de transição, algumas séries importadas, sobretudo brasileiras e argentinas, introduziram temas polêmicos que funcionaram como gatilhos para o debate.

O quinto capítulo, **A ditadura pelas lentes do SBT: instituições e memória em “Amor e Revolução**, analisa detalhadamente a novela *Amor e Revolução* (2011-2012), da rede de televisão SBT. A produção se destaca representar o período da ditadura militar em vigor no Brasil de 1964 a 1985. A dramaturgia se baseia na reconstrução histórica de episódios importantes da repressão militar e constrói um romance melodramático entre uma guerrilheira e um oficial do Exército brasileiro. Uma estratégia importante dessa história é a incorporação documental das vozes daqueles que viveram a repressão da ditadura. Segundo as autoras

do capítulo, a narrativa — nas palavras das autoras do capítulo - provocou reações por parte dos militares, que ocupam um lugar privilegiado no país. A telenovela, assim, transformou-se em um espaço de memória, para dar visibilidade a uma época marcada pelo silêncio e pelas tensões políticas que colocam em disputa diferentes narrativas sobre o próprio período.

O capítulo 6, **La conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile en las producciones audiovisuales ficcionales seriadas**, propõe um percurso pelo conjunto de obras de ficção criadas a partir da comemoração dos 40 anos do golpe de Estado naquele país. O *corpus*, constituído por *Los 80* (2008-2014), *Los Archivos del Cardenal* (2011-2014), *Amar y morir en Chile* (2012), *Ecos del Desierto* (2013) e *No, la serie* (2014), foi abordado por meio de uma análise qualitativa que combinou uma perspectiva narratológica com a investigação das condições de produção, por meio da análise da imprensa e da realização de entrevistas. O estudo evidencia que as cinco séries abordam o passado histórico sob uma ótica melodramática, com a narrativa centrada em uma história de amor por meio da qual são apresentadas tensões entre as diferentes formas de enfrentar a ditadura e processos de descoberta. As ficções se apresentam como formas de resolver os conflitos entre diferentes memórias sobre o golpe de Estado e a saída dele; elas fornecem imagens e interpretações que moldam a memória de diversas gerações, ao mesmo tempo em que consolidam, em seus finais, “metáforas do consenso”.

No capítulo 7, **Representações da juventude em telerreportagens da TV Tupi na década de 1960 sob a ditadura civil-militar brasileira**, são analisadas as representações da juventude nas reportagens dos noticiários da TV Tupi de São Paulo durante a década de 1960, com ênfase especial no ano de 1968, marcado pela repressão às culturas juvenis e estudantis. O capítulo realiza uma análise crítica dessas produções e investiga seus regimes de visibilidade e representação, além das estratégias de reconhecimento dos jovens durante a ditadura brasileira (1964-1985). Por meio da revisão de um extenso acervo, o trabalho

permite observar as transformações nas formas de fazer jornalismo e também constatar que o caráter híbrido do noticiário televisivo incorporava estratégias narrativas próximas à ficção. Na análise das reportagens televisivas, ficam evidentes as mudanças nas narrativas sobre a juventude: desde imagens nas quais se percebe uma ideia de integração e coesão com o mundo adulto, participando de feitos esportivos ou concursos de beleza, até representações nas quais os jovens são vistos como perturbadores da ordem, perigosos e violentos.

Historiofotía desde la ficción televisiva: El Bogotazo y sus conexiones con la dictadura colombiana é o título do oitavo capítulo. O texto analisa parte da lacuna analítica existente no estudo de ficções dos períodos autoritários, buscando entender o que nos sugerem as ficções que narram os momentos que antecederam o início dos regimes autoritários. Quais são os elementos sociais, políticos e culturais que surgem como o germe dos períodos autoritários? Para isso, analisa-se a minissérie *El Bogotazo* (1984) analisando as narrativas sobre a polarização social e em como estas vão consolidando um terreno fértil para os autoritarismos políticos. O marco teórico debate os discursos históricos e os discursos ficcionais, suas ligações e complementaridades, para, por fim, propor — de maneira pragmática — que a ficção em série seria um elemento de “historiofotía” que articula três níveis discursivos a partir dos contextos de produção, circulação e das mensagens que ela constrói.

O capítulo 9, **Dancin' Days: imagens do inominável dos tempos ditatoriais na telenovela brasileira**, estuda a telenovela como um dos grandes marcos da história da teledramaturgia brasileira. A abordagem considera a telenovela como uma obra que funciona como um campo do sintoma, apreensível por meio de uma “leitura documental”, e que se configura como um espaço de memória. O estudo trata essa telenovela como um documento do qual não apenas emerge uma memória ditatorial, mas que também dá origem a significados ligados à época e ao lugar em que a trama se insere. As imagens da vida cotidiana vivida pelas personagens

passam a funcionar como metonímia e metáfora da sociedade na qual a obra se insere, apresentando uma narrativa multidimensional da vida cotidiana da época. E é nessa vida cotidiana e em seus espaços públicos e privados que as autoras analisam os aspectos políticos presentes nessa novela, que a identificam como uma narrativa na qual se torna presente o indizível dos tempos ditatoriais.

Ao final deste prólogo, gostaríamos de agradecer a todas as pessoas, autoras e autores dos capítulos, que aceitaram o desafio de trabalhar com um tema que nos fala de perto sobre as lutas e resistências dos países latino-americanos diante da ruptura do Estado democrático por parte das diversas ditaduras que marcam sua história. Por fim, a agradecemos o apoio institucional da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e da ALAIC - Asociación Latinoamericana de Investigadores de Comunicación.

Prólogo em espanhol

Maria Cristina Palma Mungioli

Rosario Sanchez Vilela

Giuliana Cassano

La historia de América Latina está marcada por gobiernos dictatoriales de diversos espectros. En el siglo XX, especialmente en su segunda mitad, las principales dictaduras en la región se caracterizaron por ser militares, basadas en la doctrina de seguridad nacional (Brasil y Bolivia, en 1964; Argentina, en 1966 y luego en 1976; Perú, en 1968; Chile y Uruguay en 1973). A través de la militarización del Estado, las fuerzas armadas asumieron el rol de dirigentes políticos y agentes de represión, manteniéndose en el poder mediante una violenta acción para someter a las fuerzas populares y la destrucción de las instituciones democráticas. Las consecuencias de las dictaduras se hicieron sentir, y aún lo hacen, en todos los ámbitos de los países que las vivieron.

En esta publicación pretendemos contribuir al estudio de las relaciones entre televisión y dictadura. Para ello, recogimos trabajos inéditos que analizasen las obras de ficción televisiva, hayan sido emitidas en la televisión línea o en *streaming* que abordaron los períodos dictatoriales en los diferentes países de América Latina, en diversos géneros y formatos (telenovelas, series, miniseries, telefilmes), así como otras contribuciones que estudian la televisión en estos períodos dictatoriales, abordando otros géneros o discutiendo las características de su programación y las políticas de censura.

El propósito de este libro es ofrecer un análisis profundo sobre las formas en que las dictaduras latinoamericanas fueron representadas y reinterpretadas ampliando la comprensión del impacto de la represión política en la producción cultural de la

región. Al examinar las narrativas de resistencia, los mecanismos de censura y las formas de memoria que estas producciones evocan, buscamos construir un panorama plural y dinámico de la relación entre la ficción y la historia reciente de América Latina, a la vez que proporcionar un acercamiento a la televisión de esos años. Por otra parte, también esperamos contribuir a la construcción de una red de investigadores comprometidos con el análisis de los medios y sus conexiones con procesos históricos y sociales.

Es necesario destacar que este libro surge de las discusiones realizadas en las sesiones de nuestro GT en el Congreso de ALAIC-2024, en la ciudad de Bauru (Brasil). Sin embargo, es necesario remontarse en el tiempo para hablar de la historia de GT hasta este momento.

El GT Estudios de Televisión y Streaming tuvo su primera edición en el Congreso de ALAIC que se celebró en Bauru en 2024, pero necesitamos ir un poco más allá para hablar de los Grupos de Interés que propusimos a la ALAIC, que demuestran la importancia de estos estudios y que proporcionarían el sustento para la aprobación del GT por parte de ALAIC en 2021. En las tres ediciones anteriores a ese año, nuestro grupo GI Ficción Televisiva y Narrativa Transmedia tuvo una fuerte presencia en ALAIC Lima 2014, México 2016 y Costa Rica 2018. O suceso de estas ediciones demuestran la relevancia de los estudios de televisión y de ficción en el ámbito de los países latinoamericanos. Desde una perspectiva anclada en una larga tradición que remite a los trabajos de Jesús Martín Barbero y explicitada en numerosos encuentros académicos nacionales e internacionales, así como en múltiples publicaciones.

De esta forma, la publicación del presente libro se inscribe en la historia de participación de un grupo de investigadores de ficción, televisión y *streaming* que se inicia en 2014 y se mantiene activa y atenta a las implicaciones y transformaciones en los marcos de producción, distribución y circulación de los productos audiovisuales.

Volviendo más directamente a la presentación de este libro. Los capítulos que integran el volumen se articulan en torno a cinco

ejes interconectados: memorias, traumas, discursos, representaciones y resistencias.

El primer capítulo, **La dictadura en las miniseries brasileñas: la construcción discursiva de memorias, subjetividades y sentidos de nación**, presenta el estudio de tres miniseries brasileñas emitidas por TV Globo, cuya trama principal se centró en la dictadura civil-militar instaurada en Brasil tras el golpe de Estado del 31 de marzo de 1964. Los análisis se basan en los estudios del lenguaje de matriz bakhtiniana, en el análisis del discurso, en los Estudios Culturales y en los estudios de televisión en su vertiente latinoamericana. La elección de miniseries producidas y emitidas en tres décadas diferentes permitió analizar la permanencia del tema y la necesidad de su discusión como síntoma de una herida que aún necesita cuidados. El capítulo también aborda la cuestión de los sentidos de nacionalidad e identidad producidos por los discursos verbales y no verbales. De este modo, las miniseries analizadas se muestran como espacios para la construcción de memorias sociales y subjetividades sobre un tema que podría parecer resuelto con la restauración del régimen democrático en 1985.

El segundo capítulo, **Héroes, sombras y dictadura: ficciones televisivas peruanas y construcción de discursos hegemónicos**, reflexiona sobre los discursos hegemónicos que la televisión nacional ha construido de dos eventos ocurridos durante el período denominado del Conflicto Armado Interno en el país. El corpus de trabajo está constituido por *La captura del siglo* (1996) y *Operación Rescate* (2010) donde se encuentra que hay una construcción de tipo heroico de los personajes involucrados por parte de las fuerzas del orden, y simultáneamente se recuperan rastros de memoria sobre los eventos ocurridos. Ambas características contribuyen a fijar una narrativa unívoca y oficial de la derrota de los grupos terroristas Sendero Luminoso (SL) y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Esta narrativa se centra en la heroicidad policial urbana y sus limitaciones, al tiempo que evidencia las posibilidades de la televisión peruana para reelaborar, desde la ficción, los

eventos traumáticos de la historia peruana reciente. El capítulo desarrolla inicialmente un contexto histórico sobre la industria televisiva y el contexto político que se vivió en el país durante los acontecimientos narrados. El marco teórico y metodológico se sostiene en la dramaturgia audiovisual a partir de los personajes, los conflictos y las acciones dramáticas. Finalmente se postula como las historias de ficción escriben discursos de verdad que se instalan o se alinean con las propias narrativas hegemónicas sobre los hechos que relatan.

El tercer capítulo, **Narrativas da Memória: a ditadura revisitada em Betinho - no fio da navalha, do Globoplay**, analiza las estrategias utilizadas en la serie biográfica y de ficción “Betinho: En el filo de la navaja” (Globoplay, 2023) para reconstruir la trayectoria del sociólogo Herbert de Souza, uno de los grandes nombres de la lucha por el fin de la dictadura en el país. El enfoque analítico se centra específicamente en el período de movilización política del activista entre 1966 y 1971, que culminó con su exilio durante la dictadura militar brasileña. El capítulo también aborda cómo la ficción televisiva y las plataformas de *streaming* intervienen en la construcción, circulación y reconfiguración de la memoria colectiva sobre el mundo social. El análisis investiga cómo la serie articula la narrativa histórica, la memoria cultural y la estrategia de mercado. En términos metodológicos, el estudio de caso realizó entrevistas en profundidad y análisis fílmico para fundamentar sus discusiones. La obra analizada actúa como un «espacio de recuerdo» que reinscribe episodios históricos en la sensibilidad del presente, acercando las luchas democráticas de Betinho a las urgencias sociales contemporáneas, al tiempo que produce significados que pueden disociar la imagen histórica del Grupo Globo en relación con el régimen militar, reescribiendo su trayectoria institucional para posicionarse como defensora de la democracia en el escenario digital contemporáneo.

El cuarto capítulo, **Televisión y dictadura en Uruguay: apuntes sobre la programación y la ficción**, se dedica a estudiar la programación de la televisión abierta uruguaya durante la

dictadura instalada entre 1973 y 1985. El análisis expone la composición de la oferta televisiva y el lugar y características de la ficción en el período, mediante la utilización de distintos instrumentos, especialmente la técnica de la semana construida aplicada al año del golpe de Estado y la revisión de prensa y bibliografía. Se parte de una descripción general de la televisión abierta en Uruguay en su primera década, con énfasis en las manifestaciones de ficción nacional, para luego organizar la exposición en torno a los tres momentos: la dictadura comisarial, el ensayo fundacional y la transición. La investigación avanza sobre un terreno apenas explorado y permite identificar algunos de los rasgos más característicos de las ficciones nacionales presentes en el período, así como de algunos de sus títulos más relevantes en relación con el contexto histórico. Por otra parte, la instalación de políticas de comunicación de control que pretendían fundar un nuevo orden autoritario no parece haber prestado especial atención a la televisión ni impactado en su programación. No obstante, la televisión fue vehículo de propaganda del régimen y de entrada a los hogares. Al mismo tiempo, hacia la década del 80, en el período transicional, algunas ficciones importadas, sobre todo brasileñas y argentinas, introdujeron temas controversiales que funcionaron como detonantes de la conversación.

El quinto capítulo, **A ditadura pelas lentes do SBT: instituições e memória em “Amor e Revolução**, analiza la telenovela *Amor y Revolución* (2011- 2012) de SBT analiza con detenimiento esta telenovela, que se destaca por abordar el período de dictadura militar en Brasil (1964- 1985). La dramaturgia aborda la denuncia política, se sostiene en la reconstrucción histórica de episodios importantes de la represión militar y construye un romance melodramático entre una guerrillera y un oficial del ejército brasileño. Una estrategia importante de esta historia es la incorporación documental de las voces que experimentaron la represión de la dictadura. El relato -en palabras de sus autoras- provocó reacciones por parte de los militares, quienes ocupan un lugar privilegiado en el país. La telenovela, así, se transforma en un

lugar de memoria, para visibilizar un tiempo marcado por el silencio y por las tensiones políticas que ponen en disputa regímenes de verdad sobre el período mismo.

El capítulo 6, **La conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile en las producciones audiovisuales ficcionales seriadas**, propone un recorrido por el conjunto de ficciones que se generaron a partir de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en ese país. El corpus constituido por *Los 80* (2008-2014), *Los Archivos del Cardenal* (2011-2014), *Amar y morir en Chile* (2012), *Ecos del Desierto* (2013) y *No, la serie* (2014) se abordó mediante un análisis cualitativo que combinó una perspectiva narratológica, con la indagación de las condiciones de producción a través de la revisión de prensa y la realización de entrevistas. El estudio pone en evidencia que las cinco series abordan el pasado histórico en clave melodramática, con la narración focalizada en una historia de amor a través de la que se plantean tensiones entre las distintas formas de enfrentar a la dictadura y procesos de descubrimiento. Las ficciones se presentan como formas de resolver los conflictos entre distintas memorias sobre el golpe de Estado y la salida de él; proporcionan imágenes e interpretaciones que configuran la memoria de diversas generaciones, al mismo tiempo que consolidan en sus finales “metáforas del consenso”.

En el capítulo 7, **Representações da juventude em telerreportagens da TV Tupi na década de 1960 sob a ditadura civil-militar brasileira**, analiza las representaciones de la juventud en los reportajes de los telenoticieros de TV Tupi de San Pablo durante la década del 60 con especial énfasis en el 68 que estuvo marcado por la represión a las culturas juveniles y estudiantiles. Se propone realizar un análisis crítico de esas producciones e indagar en los regímenes de visibilidad y representación, además de en las estrategias de reconocimiento de los jóvenes durante la dictadura brasileira (1964-1985). A través de la revisión de un denso archivo el trabajo permite observar las transformaciones en los modos de hacer periodismo y también constatar que el carácter híbrido del telenoticiero en tanto incorporaba estrategias narrativas cercanas a

la ficción. En el análisis de los telereportajes se evidencian los cambios en las narrativas sobre la juventud: desde imágenes en las que se percibe una idea de integración y cohesión con el mundo adulto, formando parte de gestas deportivas o certámenes de belleza, hasta representaciones en las que los jóvenes son vistos como perturbadores del orden, peligrosos y violentos.

Historiofotía desde la ficción televisiva: El Bogotazo y sus conexiones con la dictadura colombiana es el título del capítulo octavo. El texto analiza parte del vacío analítico que existe cuando se estudian ficciones de los períodos autoritarios, es decir, qué nos plantean las ficciones que se relatan en los momentos previos al inicio de los regímenes autoritarios. ¿Cuáles son los elementos sociales, políticos y culturales que aparecen como el germen de los períodos autoritarios? Para ello se analiza la miniserie *El Bogotazo* (1984), dirigida por Jorge Alí Triana, y se centra la mirada en las narrativas sobre la polarización social y cómo estas van consolidando un terreno fecundo para los autoritarismos políticos. El marco teórico debate sobre los discursos históricos y los discursos ficcionales, sus vínculos y complementariedades, para finalmente plantear -de manera pragmática- que la ficción seriada sería un elemento de historiofotía que articula tres niveles discursivos desde los contextos de la producción, la circulación y los mensajes que construye.

El capítulo 9, ***Dancin' Days: imágenes de lo innombrable de la época de la dictadura en la telenovela brasileña***, se dedica a estudiar la telenovela uno de los grandes hitos de la historia de la teledramaturgia brasileña. El enfoque de las autoras considera la telenovela como una obra que funciona como campo del síntoma aprehensible a través de una «lectura documental» y que se configura como lugar de memoria. El estudio trata esta telenovela como un documento del que no solo emerge una memoria dictatorial, sino que pone en marcha significados vinculados a la época y al lugar en que se inserta la trama. Las imágenes de la vida cotidiana vivida por los personajes pasan a funcionar como metonimia y metáfora de la sociedad en la que se aloja la obra,

presentando una narrativa multidimensional de la vida cotidiana de la época. Y es en esa vida cotidiana y en sus espacios públicos y privados donde las autoras analizan los aspectos políticos presentes en esta telenovela que la identifican como una narrativa en la que se hace presente lo innombrable de los tiempos dictatoriales.

Al final de este prólogo, queremos agradecer a todas y todos, las y los autores de los capítulos por haber aceptado el reto de trabajar en un tema que nos habla de cerca sobre las luchas y resistencias de los países latinoamericanos frente a la ruptura del Estado democrático por parte de las diversas dictaduras que conforman su historia. Por último, agradecemos el apoyo institucional de la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo y de ALAIC - Asociación Latinoamericana de Investigadores de Comunicación.

¡Que disfruten la lectura!

1

A ditadura em minisséries brasileiras: a construção discursiva de memórias, subjetividades e sentidos de nação

Maria Cristina Palma Mungioli
Helen Suzuki
Ligia Prezia Lemos
Lizbeth Kanyat
Tomaz Penner
Claudinei Lopes Junior
Paulo Ignácio Barreto de Lima
Tiago Lenartovicz
Rodrigo Mendes

Introdução

As minisséries brasileiras surgiram em 1982 em substituição aos seriados produzidos e exibidos pela Rede Globo no horário das 22 horas, que, por sua vez, haviam sido criados para substituir os “enlatados” estadunidenses. Porém, antes mesmo dos seriados, o horário das 22 horas já havia sido ocupado por telenovelas com forte dose de experimentação e que permitiam a seus criadores abordar temas muitas vezes considerados “inadequados” ao público das faixas de horário das telenovelas. Em alguns casos, tais produções apresentavam inovações estéticas que poderiam incidir sobre a estruturação da obra e/ou sobre a linguagem propriamente dita. Abordagem que reafirmou a característica crítica dos produtos destinados a um público “mais exigente” (Balogh, 2004).

As minisséries, portanto, devido às características mencionadas, tornaram-se produtos diferenciados no contexto televisual brasileiro tanto em termos de tratamento temático, estético e discursivo quanto em termos de orçamentos de produção. De maneira geral, pode-se dizer que seus bons resultados em termos de crítica se devem, em grande parte, a uma proposta da emissora que busca(va) aliar temas e obras de reconhecido valor social e estético ao trabalho de autores experientes, cujos roteiros produzidos em cumplicidade com diretores talentosos e elencos exaustivamente preparados, têm conseguido desenvolver obras de elevada qualidade.

De 1982 a 2026, tivemos a exibição de uma centena de minisséries pela Rede Globo de Televisão, sendo da própria emissora a maior parte dessa produção. Outra característica que tem marcado essas produções ao longo dos anos é a forte presença de roteiros adaptados de obras literárias ou de peças de teatro em relação a roteiros originais. Porém, mais recentemente, desde 2011, observamos a presença de uma outra forma de adaptação. Minisséries adaptadas de filmes lançados no cinema pela Globo Filmes. São produções que, quando levadas ao formato minissérie, são adaptadas em capítulos, apresentando eventualmente algumas tramas com detalhamento maior dos conflitos, como foi o caso de *O Bem-Amado*, filme de 2010, e a minissérie homônima de 2011 (TV Globo). Com a chegada do *streaming*, o caminho inverso também foi adotado pelo Globoplay. Minisséries de sucesso exibidas na TV Globo ganham novas versões condensadas no formato filme. É o caso, por exemplo, da minissérie *Presença de Anita* (TV Globo, 2001), transformada em filme em 2015 e disponibilizada na plataforma Globoplay.

Em termos temáticos e simbólicos, ao longo dos anos, as minisséries foram apresentadas pela emissora como obras especiais para a comemoração de datas importantes, seja para a Rede Globo (aniversário de 20 anos em 1985: *Tenda dos Milagres*, *O Tempo e o Vento* e *Grande Sertão: Veredas*), seja para o País (100 anos do fim do regime de escravidão com *Abolição* (1988); 100 anos de Proclamação

da República com *República* (1989); 500 anos do descobrimento do Brasil, em 2000, com *A muralha*, *A invenção do Brasil* e *Aquarela do Brasil*; seja para o aniversário de uma cidade (São Paulo): *Um só coração* (2004), seja ainda para celebrar a obra de um escritor genial, Machado de Assis no centenário de sua morte, com *Capitu* (2013).

A relação das minisséries mencionadas com datas-chave na constituição do Brasil como nação, além da abordagem de temas nacionais mais contemporâneos como o golpe de Estado que implantou a ditadura militar em 1964, como vemos em *Anos Rebeldes* (1992), *Queridos Amigos* (2008) e *Os dias eram assim* (2017), ou de histórias que abordam a ocupação de territórios e defesa da floresta como em *Amazônia, de Galvez a Chico Mendes* (2005) ou *Aruanas 1 e 2* (2019, 2021), possui um importante papel na constituição do imaginário sobre o Brasil e sobre os brasileiros. Sobretudo, em um país cuja população teve, desde os anos 1970, a televisão como principal meio de comunicação e entretenimento. Por essa razão, a proposta de análise de três minisséries - exibidas em três décadas diferentes -, que abordaram de maneira direta os anos da ditadura no Brasil, após o golpe civil-militar de março de 1964, poderá nos ajudar a compreender parte do papel que essas produções têm representado na construção de uma imagem do Brasil e dos brasileiros por meio da (re)elaboração de memórias sociais e de sentidos de nacionalidade.

Além disso, enfatizamos que, por compreendermos as minisséries como obras estéticas, não as vemos como “espelhos” ou “reflexos da realidade”, já que a obra estética pressupõe uma intencionalidade e, portanto, possui um caráter ideológico (Bakhtin, 2003), na medida em que dá ênfase à determinada imagem, palavra ou som permitindo determinadas leituras e interditando outras. Daí a necessidade de analisarmos as minisséries de maneira contextualizada, como parte de um interdiscurso no qual se observam as narrativas como discurso que se atualiza, possibilitando a compreensão do conceito de nacionalidade (Bhabha, 2003), com base em uma forma de afiliação textual.

Se tomarmos tais produções da Globo ao longo das últimas quatro décadas, observamos que compõem um panorama de histórias e temas que possibilitam, quando analisados em sua diacronia, apreender a construção de sentidos em torno de nação, identidade e pertencimento. Assim, consideramos que, embora fragmentadas e multiformes, tais narrativas contêm elementos de análise, compreensão e síntese da identidade brasileira. Entendemos também que sua importância como produto cultural decorre não apenas de sua penetração nas diversas camadas da sociedade, mas também do tratamento discursivo, temático e estético, que se apoia no gênero melodramático. Cabe mencionar, como discutiremos posteriormente, que, assentadas sobre o princípio da verossimilhança, as minisséries brasileiras estabelecem uma vigorosa relação entre ficção, cotidiano e realidade, oferecendo ao telespectador uma forma ver o mundo e de se ver no mundo em que as cores e dores do Brasil se revelam discursivamente, traduzindo rupturas e permanências em termos de produção de sentido de pertencimento e nacionalidade, mas também se configurando como espaços para enunciação e debate sobre o País e os fatos marcantes de sua história.

O eixo temático das minisséries que compõem o *corpus* se constitui em relação à presença no *plot* principal do tema da ditadura militar instaurada no País em consequência do golpe de estado ocorrido em 31 de março de 1964 – que perdurou oficialmente até 1985 – cujas consequências são sentidas até hoje pela sociedade brasileira. O regime teve como uma de suas principais características o apoio de quadros “empresariais e políticos [que] apegaram-se ao setor militar partilhando de uma inabalável convicção de que tal aliança era imprescindível para livrar o país da ameaça comunista” (Soares; D’Araujo, p. 3). Essa característica leva os estudiosos do período a classificar o regime como uma ditadura civil-militar. Entre as principais características desse período, destacam-se a repressão violenta e perseguição política aos opositores do governo; censura dos meios de comunicação; suspensão dos direitos constitucionais; ausência de

eleições diretas para presidentes. A suspensão dos direitos constitucionais por meio dos chamados Atos Institucionais dava amplos poderes para os agentes da repressão agirem sob o manto do regime de exceção de forma pública. Neste contexto, destaca-se como o mais repressivo o Ato Institucional nº 5 (AI5), em 1968, que fechou o Congresso e restringiu ainda mais as liberdades individuais. Ao longo da ditadura, o forte aparato repressivo resultou em centenas de mortos e desaparecidos. É justamente sobre o período de maior repressão que se debruçam as minisséries analisadas neste capítulo.

Assim, para a definição do *corpus* identificamos, entre todas as minisséries produzidas pela Globo, aquelas que apresentassem como *plot* principal o tema da ditadura pós-1964. Justifica-se o foco nas produções da Globo em razão de ser a produtora mais longeva de teledramaturgia no Brasil, tendo produzido diversos formatos de teledramaturgia – telenovelas, séries, minisséries e programas unitários –, fato que permite a constituição de uma perspectiva diacrônica em torno dos temas analisados. Desde sua fundação, em 1965, a emissora nunca deixou de produzir teledramaturgia, transformando, desde a década de 1970, esse segmento na espinha dorsal de sua programação por meio da exibição de telenovelas, séries e minisséries ao longo de toda a grade de programação diária. Além disso, a teledramaturgia contribuiu de maneira relevante para que a emissora se tornasse a mais assistida pelos brasileiros.

Considerando esses critérios, o *corpus* é composto pelas seguintes minisséries.

Quadro 1: Minisséries com *plot* principal sobre a Ditadura pós-1964

Título	Período de exibição	Nº. de capítulos	Emissora
<i>Anos Rebeldes</i>	14/07/1992 – 14/08/1992	20	TV Globo
<i>Queridos Amigos</i>	18/02/2008 – 28/03/2008	25	TV Globo
<i>Os Dias Eram Assim</i>	17/04/2017 – 18/09/2017	88	TV Globo

Fonte: Os autores com dados da pesquisa.

Se observado o recorte temporal, houve uma produção em cada década desde os anos 1990 com a ditadura como *plot* principal. Este fato também chama atenção, pois matiza a importância do tema ao longo de três décadas, bem como proporciona a discussão das minisséries brasileiras como lugar de memória e como espaço (disputado) de construção de sentidos. Aspectos que serão objeto de discussão no decorrer deste texto.

Entretanto, para que se avalie o significado dessas produções no contexto ficcional brasileiro é preciso que se considere o papel importante que a televisão exerce no contexto de comunicação audiovisual brasileiro.

Afinal, a televisão é o meio de comunicação de massa de maior penetração no Brasil. Muito embora o uso da internet e redes sociais como fonte de informação e entretenimento cresça de maneira vertiginosa, a programação de televisão aberta foi, por décadas, a principal fonte de informação e entretenimento da maioria dos brasileiros. Cabe ainda destacar que mesmo hoje, as pesquisas de audiência indicam que a televisão linear representa cerca de 60% da audiência no Brasil¹.

Teledramaturgia, linguagem e memória: intersecções

Damos início às considerações acerca das relações entre teledramaturgia, linguagem e memória a partir de um intrigante relato de Julio Cortázar acerca de sua viagem a Cabo Súnio sobre uma experiência que viveu e que vamos tentar resumir. Conta-nos o escritor argentino que, certa vez, quando morava em Paris, Carlos Courau, um amigo seu que havia voltado recentemente de uma visita à Grécia, explicou-lhe como se fazia a viagem de Atenas a Cabo Súnio. Narrou-lhe os detalhes, as cores, as pessoas da praça de onde partia o ônibus que levava a Cabo Súnio, enfim, explicou

¹ Cf. Share de Audiência – Dezembro/2025. Fonte: Kantar Ibope Media. PODER 360, dezembro de 2025. Disponível em: <https://static.poder360.com.br/2026/01/Audiencia-de-Video-dezembro-de-2025-Kantar-IBOPE-Media.pdf>

minuciosamente o local e os cuidados que se deveria ter para tal viagem. Carlos fez Cortázar “viajar” e conhecer o lugar por meio de uma narrativa detalhada que marcou o atento ouvinte. Um mês depois, foi a vez de Cortázar visitar a Grécia e viajar de Atenas a Cabo Súnio. Durante esse trecho da viagem, Cortázar constata que a realidade com a qual tomava contato não se parecia com aquela que havia imaginado ouvindo as histórias contadas por seu amigo. No entanto, o que pode parecer uma história banal de turista torna-se algo extraordinário quando Cortázar, de volta a Paris, percebe que, ao relatar sua viagem a amigos, constata que a praça, a viagem, as pessoas de que fala não são aquelas que conheceu, mas as que faziam parte da história contada por Carlos:

ao reconstruir minha chegada à praça e minha espera [...] a única coisa que via sem esforço, a única coisa realmente verdadeira era essa outra praça que tinha acontecido na minha casa em Paris enquanto a ia ouvindo de Carlos [...] (Cortázar, 2008, p. 99).

Esse relato, ao mesmo tempo surpreendente e revelador, leva-nos a refletir sobre o importante papel das narrativas na formação de nossas memórias e de nosso conhecimento de mundo. Embora seja muito tentador falar sobre as narrativas orais, gostaríamos de propor neste trabalho um exercício de reflexão sobre as narrativas televisivas e, em especial, sobre as minisséries brasileiras com a intenção de compreender alguns aspectos desse gênero brasileiro de contar histórias, de construir memórias, enfim de agir sobre o mundo por meio da linguagem. Linguagem não apenas responsável pela comunicação, pois, como seres de linguagem, é por meio das palavras, dos signos, dos gêneros do discurso; enfim dos discursos, lembra-nos Bakhtin (2003), que nos compreendemos e compreendemos o mundo. A linguagem não apenas nos situa no mundo, mas também situa o mundo para que possamos compreendê-lo e transformá-lo.

É justamente levando em consideração a propriedade de construir memórias, de atribuir sentidos às experiências humanas da linguagem que pretendemos abordar alguns aspectos das

minisséries que compõem o *corpus* da pesquisa. Partimos de uma perspectiva que considera o gênero teledramatúrgico como lugar de memória (Motter, 2000-2001), como espaço de construção de significados e, por conseguinte, como uma das formas pelas quais se constitui(em) a(s) identidade(s) brasileira(s) que forja(m) os sentidos de uma nacionalidade. Nacionalidade impregnada de maneira indelével pelas imagens de um Brasil visto, sentido e compreendido não apenas pelas imagens de uma emissora de TV, mas também por todo um universo discursivo em que se podem notar as lutas ideológicas, os interesses econômicos; enfim, a luta pela hegemonia em que se destaca o poder das narrativas e do uso social que se faz delas.

Motter (2000-2001) destaca que a teledramaturgia brasileira estabeleceu, ao longo dos anos, um vigoroso diálogo entre realidade e ficção por meio de tramas que têm em sua estruturação o apelo consistente à verossimilhança, buscando situar as histórias em um cotidiano vivido e reconhecível imagética e discursivamente pelos brasileiros, costurado por tramas envolventes que têm o melodrama como fio condutor das histórias.

Em termos de construção discursiva de memória e de sentidos de nacionalidade, Bhabha (2003) traz elementos importantes para a análise do *corpus* de nossa pesquisa. Embora o autor se dedique a discutir o papel da literatura na nessa construção, consideramos que seus conceitos podem ser estendidos à análise de produções televisivas, uma vez que elas próprias se constituem como enunciados de um discurso verbo-visual sócio-histórico, mas também permeados por uma visão e construção estética, portanto, ideologicamente valorado e matizado (Bakhtin 2003).

Com base nesse contexto, é possível compreender as narrativas televisuais como espaços de produção de sentidos de nacionalidade na medida em que constroem/desconstroem discursos acerca de valores, sentimentos, ideias e possibilitam às populações a criação/manutenção de referenciais comuns que formariam o que Bhabha (2003) denominou - para definir o

conceito de nacionalidade - “[...] uma forma de afiliação social e textual [...]” (Bhabha, 2003, p. 199).

Segundo o pensador indiano, para compreendermos a nacionalidade e o nacionalismo é preciso termos em mente a noção de localidade da cultura, uma localidade que não encontra referência apenas no mundo “real”, mas principalmente num conjunto de sentimentos que emerge nas relações humanas, notadamente naquelas em que a narrativa da nação surge como força aglutinadora, como metáfora da própria nação.

De acordo com Bhabha (2003, p. 206), o conceito de povo não se constrói apenas pela reiteração dos “eventos históricos” ou dos “componentes de um corpo político patriótico”, mas principalmente por “uma complexa estratégia retórica de referência social”. Dentro desse quadro, surge:

[...] um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em ‘objetos’ históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída no passado, o povo consiste também ‘sujeitos’ de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (Bhabha, 2003, p. 206-207).

Instaura-se, assim, um movimento de constante produção de sentidos por meio de discursos que atualizam fatos históricos, que os ressignificam por meio de novas instâncias enunciativas constituindo novos enunciadores-enunciatários potencializados pela atualização - ou seja, a instauração do tempo duplo ao qual se refere Bhabha. Dito de outra forma, é preciso que se encontrem no discurso do passado significados que façam sentido no presente, que *digam* alguma coisa aos sujeitos do presente.

Uma das estratégias utilizadas pelas produções televisivas que se relacionam com esse jogo entre passado e presente, ou o tempo duplo, mas também à construção de sentido de verdade (histórica)

se refere ao uso de imagens de arquivo com cenas factuais em produções televisivas. Jost (2004), ao tratar das estratégias empregadas pelos programas de televisão, afirma que elas fazem referência, na forma de fluxos interrelacionados, ao mundo real, ao mundo ficcional ou ao mundo lúdico. Essa referência ganha vida e se revela por meio de estratégias empregadas pelos diretores/produtores conforme o interesse que querem (ou supõem) despertar no telespectador, já que é por meio dessa promessa e da compreensão dela que conseguirão a adesão e participação do público. A estratégia autenticadora interrelaciona-se com o mundo real e busca dar ao gênero ficcional sentidos diversos daqueles que geralmente estão associados a ele. Ou seja, busca-se o efeito do real. Na teledramaturgia, passa-se, portanto, do factual ao ficcional e vice-versa criando uma narrativa em que as imagens de arquivo e mesmo a música em função diegética são usadas como estratégias autenticadoras e conferem ao discurso efeitos de realidade.

Em termos de discurso, Volóchinov (2017) fornece fundamentos teóricos para discussão do papel das minisséries nacionais como lugar privilegiado de enunciação da nacionalidade brasileira. De acordo com ele, mesmo a realização pessoal de apropriação da língua é instaurada por meio da compreensão semiótica, que, por sua vez, é de natureza social, pois todo enunciado se constrói direcionado e condicionado por duas forças que agem sobre o indivíduo, a individual e a social. A força individual é ela própria constituída social e historicamente por meio das relações semióticas que produzem o surgimento da consciência individual que emerge durante os processos de interação verbal. A enunciação individual não pode ser dissociada do todo social e histórico no qual ela se insere e com o qual dialoga de forma constitutiva e interpretativa.

Dessa forma, toda palavra, entendida aqui em sua dimensão discursiva, demanda uma resposta, uma *contrapalavra* (Volóchinov, 2017). Ou seja, o processo de comunicação verbal, e mais especificamente o processo de construção de sentidos, coloca em jogo não apenas a capacidade de o ser humano expressar-se por

meio da fala – referida aqui em seu sentido estrito -, mas também, e principalmente, de se fazer entender e compreender por meio de todo um saber discursivo tecido pelas relações sociais de sujeitos constituídos social e historicamente. É nessa compreensão que reside o princípio da responsividade que caracteriza o pensamento dialógico bakhtiniano e de seu círculo².

Nesse sentido, entendemos as minisséries estudadas neste capítulo como enunciados concretos que se inscrevem de forma dialógica e, portanto, responsiva e histórica no contexto brasileiro que se instaura após o final do regime de exceção iniciado em março de 1964.

Temas³

Em seguida, efetuamos uma breve discussão sobre questão da escolha temática, pois nos parece importante situar que a abordagem de temas relacionados ao período pós-ditadura de 1964 reflete e refrata (Volóchinov, 2017) aspectos de natureza estética de produção e de recepção por parte do público interessado em conhecer o passado recente do País.

Para Volóchinov (2017), o tema dá o acabamento específico a um enunciado concreto considerado como unidade da comunicação verbal; o tema é o responsável pela compreensão que fazemos de um enunciado como um todo. O acabamento temático de um enunciado está intrinsecamente ligado à situação histórica

² Ao longo deste trabalho, utilizamos a expressão Círculo de Bakhtin com base em Brait (2009, p. 9), a partir do pensamento bakhtiniano “constituído não somente pelos escritos de Mikhail Bakhtin (1895-1975) mas também pela produção de intelectuais de diferentes áreas que com ele participaram nas Rússias compreendidas entre os anos de 1920 e 1970, de vários e produtivos Círculos de discussão e construção de uma postura singular em relação à linguagem e seus estudos”.

³ Texto adaptado do trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação realizado em Manaus entre 4 e 7 de setembro de 2013.

concreta em que o mesmo ocorre. Dessa maneira, a compreensão “completa” de um enunciado se faz por meio do tema que se constrói nas interações humanas. Assim, o tema é o responsável pela compreensão de um determinado enunciado, já que não são as palavras em si que significam, mas o acabamento temático que torna a comunicação possível.

Segundo Tomachevski (1976), a escolha temática não depende exclusivamente do autor. Ao escolher o tema, o autor deve levar em conta o leitor e é este, em última análise, quem a determinará (mesmo sem saber disso): “a escolha do tema depende estreitamente da aceitação que encontra junto ao leitor” (Tomachevski, 1976, p. 169-170). Por intermédio da relação entre escritor e leitor - mesmo que este seja considerado uma abstração, uma espécie de leitor-modelo na definição de Eco (1997) -, pode-se perceber que a definição de tema admite e espera, como diria Bakhtin (2003), uma atitude responsiva do leitor. Atitude imaginada, prevista e desejada pelo escritor. Para Tomachevski (1976, p. 170), “essa preocupação com um leitor abstrato traduz-se na noção de “interesse”. A obra deve ser interessante. A noção de interesse guia o autor já na escolha do tema”. Porém, a questão de conquistar o interesse do leitor, no nosso caso do espectador, é uma tarefa bastante complexa, já que este, enquanto abstração, não pode ser apreendido como totalidade, uma vez que é composto pela heterogeneidade cultural característica de nossos tempos. Assim, lidando com tal complexidade, caberá ao autor fazer escolhas que atendam tanto a suas ambições criativas e estéticas quanto as do público ao qual sua obra se destina. Tomachevski (1976, p. 171) resume “o tema atual, isto é, aquele que trata dos problemas culturais do momento, e satisfaz o leitor”.

Dessa forma, a escolha do tema a forma de seu tratamento enquanto obra artística nascem da tensão autor-campo literário, autor-leitor-modelo, autor-leitor empírico (Eco 1997). A escolha do tema não depende unicamente do autor, ao contrário, está imersa em uma intrincada trama de interesses que envolve os diversos atores de uma complexa relação. No caso da indústria cultural, e

da televisão em particular, a escolha temática e o seu tratamento assumem proporções gigantescas, pois o autor ou diretor deverá optar por temas que interessem ao grande público, mas que também satisfaçam minimamente a crítica especializada da qual, em certa medida, depende parte do interesse que o público devotará ao programa. Além disso, é preciso, mais do que em qualquer outro meio, buscar um tema “atual” que possa interessar a um número cada vez maior de telespectadores.

Embora a aceitação de um tema esteja intimamente relacionada à sua atualidade, não basta que ele seja atual para que consiga a atenção do público, é necessário que esteja “nutrido de matéria concreta”, ou seja, que não seja apenas pretexto, mas sim objeto da obra enquanto expressão artística. A atualidade mencionada não está ligada à noção de contemporaneidade, mas sim à noção de interesse despertado entre os leitores/telespectadores. Porém, Tomachevski (1976, p. 172) adverte que em literatura (e em televisão, diríamos nós): “não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém. O elemento emocional contribui muito para cativar a atenção”. Assim, além de um tema interessante é necessário que a trama sustente a atenção do leitor, essa sustentação se organizará em torno das emoções suscitadas pelas situações vividas pelas personagens cujas atitudes, sonhos, desejos serão objeto de simpatia ou de antipatia por parte dos leitores. Dessa forma, como discutido, a escolha temática de abordar a ditadura em minisséries ao longo de três décadas demonstra a importância desse período histórico para a (re)constituição de memórias e interpretações do Brasil e dos brasileiros.

Anos Rebeldes: representação inaugural da ditadura militar na ficção televisiva

Entre as ficções seriadas televisivas que se debruçam sobre o período da ditadura civil-militar brasileira, *Anos Rebeldes* (1992), ocupa lugar inaugural e emblemático que retrata o período

ditatorial entre os anos 1964 a 1979. Criada por Gilberto Braga, escrita juntamente a Sérgio Marques, com colaboração de Ricardo Linhares e Ângela Carneiro.

A minissérie de vinte capítulos foi produzida pela TV Globo e exibida pela emissora entre os meses de julho e agosto de 1992. Naquele momento, a sociedade ainda elaborava como expor publicamente suas memórias ainda recentes do período autoritário que oficialmente teve seu fim em 1985. No caso de *Anos Rebeldes*, essa elaboração se realizou pela dramaturgia, inspirada em dois livros que retratam acontecimentos da época: *Os carbonários*, de Alfredo Sirkis (1980), e *1968: o ano que não terminou*, de Zuenir Ventura (1988). É sob esse prisma que surge a primeira minissérie brasileira que aborda a repressão política e militar, articulando eventos históricos e ficção televisiva em sua narrativa.

Figura 1: Cena de *Anos Rebeldes* (1992) e registro de passeata de estudantes (1992)



Fonte: Nota: Momento de *Anos Rebeldes* (TV Globo, 1992), em que Heloísa (Cláudia Abreu) é morta por militares. Foto de Ivo Gonzalez/Agência O Globo (1992) publicada em O Globo (2019). À direita: Manifestação de estudantes contra o Presidente Fernando Collor, foto publicada no site *Memória, O Globo* (2013).

A trama da minissérie aborda temas sensíveis e até mesmo tabus que constroem interpretações e representações de um período marcado pelas ações violentas do regime de exceção instalado em 1964. Questões sobre censura, repressão, tortura e violência política foram retratadas de forma inédita na ficção televisiva brasileira. É possível identificar na obra os anos mais intensos das ações da

ditadura, que viriam a ser nominados como os “anos de chumbo”,⁴ e ainda ver o chamado regime de exceção, bem como o início do seu declínio. Esse contexto é parte fundamental e estruturante para o enredo, pois a representação dos fatos é baseada em uma cronologia que busca acompanhar a escala crescente das formas das ações de cerceamento político ocorridas, que se tornam intrínsecas aos dramas pessoais das personagens da ficção. Os protagonistas são inseridos nesse tempo histórico e ao mesmo tempo em que vivenciam uma transição da juventude para a vida adulta, envolvidos em conflitos sociais e políticos do país tomado por um regime que reprime duramente qualquer voz dissonante.

Nesse cenário, o romance entre João Alfredo (Cássio Gabus Mendes) e Maria Lúcia (Malu Mader) se desenvolve. A protagonista é filha do prestigiado jornalista de esquerda, Orlando Damasceno (Geraldo Del Rey), e vivencia a insegurança e o horror da perseguição política e da tortura sofrida pelo seu pai. Seu par romântico mantém uma ligação forte com o jornalista e acredita na luta armada para a derrubada do governo ditatorial e para a solução dos problemas sociais, divergindo dos pensamentos da jovem.

O principal conflito entre Maria Lúcia e João Alfredo se desenha com o embate entre suas expectativas para a vida futura, sendo a dela mais individualista, que sonha com um relacionamento que lhe traga felicidade e tranquilidade, enquanto a dele se caracteriza pela visão político-social de luta e transformação da realidade. Esses descompassos entre o casal acabam por incluir Edgar (Marcelo Serrado), um amigo de João Alfredo, na formação de um triângulo amoroso que movimenta a história.

Na diegese, outro aspecto observado é a constituição do espaço e do tempo. A narrativa se passa na cidade do Rio de Janeiro e privilegia a classe média carioca. Esse recorte condiciona uma

⁴ Expressão com que a imprensa passou a se referir ao período mais violento de repressão imposta pelos governos militares, a publicação da Lei de Segurança Nacional em 1969 representa o marco inicial dessa época. Para um detalhamento maior das medidas de exceção adotadas nesse período remetemos a obra *História concisa do Brasil* (2022), de Boris Fausto.

perspectiva sobre a ditadura, ao filtrar a experiência histórica por um universo urbano, escolarizado e de consumo cultural elitizado. Apesar de um enquadramento que reduz as múltiplas realidades do Brasil, estão presentes discursos que geram aproximações com diferentes perspectivas sociais e posições políticas por meio de imagens de arquivo que funcionam como estratégias autenticadoras do mundo real (Jost, 2004).

Quanto à temporalidade, a narrativa tem início em 1964 e se estende até 1979, quando o retorno de exilados políticos sinaliza inflexões no regime. A minissérie então, organiza esse trajeto em três recortes temporais, que podemos ler como os três tempos da juventude dos personagens. “Os anos inocentes”, “Os anos rebeldes” e “Os anos de chumbo” surgem inscritos na própria tela, por títulos sobrepostos nos episódios que orientam a leitura dessa estrutura temporal. Cada bloco, como explica Gilberto Braga (2010), condensa um modo de viver a juventude sob a ditadura, desde o despertar político dos protagonistas no Colégio Pedro II, o engajamento radical, às marcas da violência intensificadas após o Ato Institucional nº 5 (AI-5) instituído em 1968.

Alguns núcleos reforçam o jogo de oposições internas e as ideologias de modo mais intenso. Abelardo Galvão (Ivan Cândido), pai de João Alfredo, encarna o conservadorismo que tenta conter o envolvimento político do filho, reafirmando valores de ordem e estabilidade. Heloísa (Cláudia Abreu) rompe com os privilégios de classe, adere à luta armada e é presa. Seu pai, Fábio Brito (José Wilker), banqueiro que financia o golpe e apoia o regime, entra em choque com a trajetória da filha. As famílias se organizam, assim, em torno de antagonismos ideológicos e aproximações conflituosas, o que permite articular a polarização do período por meio de atritos amorosos e geracionais.

Ainda que a minissérie não tenha sido produzida com finalidade documental, a presença de sujeitos, instituições e atos históricos contribui para dar consistência narrativa à sua referencialidade. Considerando que *Anos Rebeldes* coloca em primeiro plano uma juventude que defende projetos de

transformação radical ficcionalizada a partir da história recente do país, é coerente um olhar reflexivo para certas limitações sobre a representação do período.

Xavier (2001), por exemplo, analisa como a narrativa incorpora de maneira contida algumas das abordagens críticas à ditadura. Segundo o autor, disputas políticas soam maniqueístas em alguns momentos da minissérie, e o aparato do Estado aparece por vezes difuso, já que poucos personagens encarnam os responsáveis diretos pela repressão. Essa discussão se amplia quando é considerada a imagem institucional da TV Globo. Kornis (2001) lembra que o grupo Globo esteve alinhado aos interesses do golpe de Estado e deu sustentação midiática ao regime ao longo de sua permanência no poder. Tal aspecto sinaliza a existência de tensionamentos entre as críticas inscritas na narrativa e os possíveis resquícios das posições ideológicas associadas à própria emissora naquele contexto.

Nesse sentido, a obra pode ser compreendida também como um retrato de seu tempo, pertencendo a um movimento discursivo de memórias. Sua narrativa colocou em evidência os conflitos ligados ao golpe militar ainda escassos na televisão, ao mesmo tempo em que a emissora se reposicionava diante desse passado, na busca por se afastar da memória que a aproximava dos discursos do regime (Kornis, 2001).

Outros efeitos da circulação da minissérie se mostraram significativos no período, como aponta Santos (2021). O ano de exibição encontrava um Brasil em recém transição democrática, cujas primeiras eleições diretas, desde 1960, foram realizadas em 1989, resultando na presidência de Fernando Collor de Mello. Contudo, em 1992, seu governo já se encontrava em crise devido às denúncias de corrupção e enriquecimento ilícito. No mês de agosto do mesmo ano, enquanto *Anos Rebeldes* era exibida, a mídia apontava o surgimento do movimento estudantil Caras-Pintadas, que pedia, nas ruas, o *impeachment* do presidente. Esse momento sinalizou aproximações com o enredo da minissérie nas ações de resistência e luta por mudanças no cenário político, incluindo ainda

a presença recorrente da música “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso, tema de abertura, entoada pelos manifestantes.

Além disso, relatos de manifestantes indicaram que a minissérie se mostrou como um dos elementos simbólicos que integraram esse engajamento (Santos, 2021), ao lado de fatores políticos, econômicos e midiáticos mais amplos, no que pode ser compreendido como uma fusão da memória (Kornis, 2000; 2011).

A articulação entre ficção televisiva e mobilização social é discutida por Umberto Eco (1994), que entende que as narrativas ficcionais não são apenas representação do mundo, mas constroem modelos de interpretação para o público. *Anos rebeldes*, reconstitui a juventude sob a ditadura enquanto circulava em meio a novas formas de envolvimento político. Mesmo com certas restrições nos modos de responsabilizar figuras e instituições, partindo da memória, a obra se insere nesse campo de formação de modelos simbólicos incorporados a diferentes discursividades midiáticas e históricas.

Ecos e reflexos dos *Anos de Chumbo* na minissérie *Queridos Amigos*⁵

Escrita por Maria Adelaide Amaral, a minissérie *Queridos Amigos* contou com 25 capítulos e foi exibida originalmente entre 18 de fevereiro e 28 de março de 2008. Seu roteiro baseia-se no livro *Aos meus amigos* (2025), também de autoria de Amaral, publicado pela primeira vez em 1992. *Queridos Amigos* acompanha o reencontro de um grupo de amigos em 1989, após uma década de afastamento. A própria autora apresentou *Queridos Amigos* como uma obra em que elementos ficcionais se entrelaçam a episódios de sua trajetória pessoal. Essa característica levou a crítica especializada a relacionar, à época da estreia da minissérie, seu lançamento às comemorações das manifestações estudantis e de

⁵ Parte da discussão desenvolvida nesta seção está fundamentada em textos anteriores (Mungioli, 2009a; 2009b; Mungioli, 2010).

esquerda no Brasil, em 1968, contra a ditadura militar, fortemente reprimido pelo aparato militar, bem como de forma mais ampla aos movimentos estudantis de maio de 1968 na França.

A trama se inicia quando Leo (Dan Stulbach) reúne em sua casa novamente o grupo de amigos, que, na juventude, constituía uma espécie de família. Além dos dilemas afetivos e profissionais compartilhados, as personagens foram compelidas, no passado, a posicionar-se politicamente durante os chamados *Anos de Chumbo*, período de maior intensificação da repressão promovida pelos governos militares, iniciado com a promulgação da Lei de Segurança Nacional em 1969 (Fausto, 2022).

O reencontro dos amigos ocorre em um momento de desilusão coletiva: muito do que havia sido sonhado, planejado ou construído parece ter desmoronado, tanto no âmbito pessoal quanto no cenário político nacional. Do ponto de vista histórico-social, o período retratado na minissérie é marcado pelo clima de desilusão política e crise econômica, com inflação e dívida externa altas. Dois anos antes, em 1987, o então presidente da República José Sarney havia decretado a moratória da dívida externa brasileira. Ganham relevância na minissérie temas como a eleição de Fernando Collor no Brasil, a queda do Muro de Berlim e a mentalidade daqueles que participaram dos movimentos estudantis de 1968 como militantes de movimentos de esquerda contra a ditadura frente à perspectiva liberal de alguns personagens.

Considerando a minissérie do ponto de vista temático, ou seja, de seu acabamento temático, conforme discute Bakhtin (2003), como um todo completo impregnado esteticamente pela visão do autor e, portanto, como enunciado ligado intrinsecamente à situação histórica concreta em que o mesmo ocorre, discernimos um tema central. As relações de amizade impactadas pelos contextos políticos, que se dividem em vários subtemas que denotam uma visão de mundo situada no meio intelectual e político brasileiro do final da década de 1980, época em que se passam os fatos narrados e na qual emergem os conflitos pessoais e ideológicos que marcaram a história de personagens e do país. Encontram-se em disputa duas

cosmovisões antagônicas: os ideais de mudança social e política em prol de um modelo econômico e de uma sociedade mais igualitária das décadas de 1960 e 1970 frente aos ideais neoliberais dos anos 1990 e 2008 (ano em que a minissérie é exibida). Tal configuração temática evidencia um traço distintivo das telenovelas brasileiras (Lopes, 2003), igualmente observado nas minisséries (Balogh, 2002, 2004; Mungioli, 2006, 2010), enquanto formatos teledramatúrgicos (Motter; Mungioli, 2008), que se constituem como lugares de memória e como espaços disputados de construção de sentidos sobre a identidade nacional brasileira.

Ainda sobre aspectos narrativos, *Queridos Amigos* apresenta arcos narrados de personagens que convergem na necessidade de lidar com a nostalgia de um projeto político não concretizado e com os sonhos frustrados de uma geração que lutou por um Brasil que não se realizou. Muitas personagens se caracterizam por reconhecimento do sofrimento psíquico decorrente da violenta repressão política de que as personagens foram vítimas. No desenvolvimento da trama, esse sofrimento manifesta-se em sintomas que são compatíveis com transtornos de estresse pós-traumático, depressão, ansiedade e processos de luto, refletindo o impacto da violência política e física na saúde mental das personagens protagonistas. Na esteira desse pensamento, Pedersen (2007, p. 294, tradução nossa) elucida que “o impacto da violência política [...] na saúde coletiva e no bem-estar das populações, seja dentro do país ou no exílio, vai muito além da perda da vida e da destruição da infraestrutura física”⁶. Assim, o tema da ditadura militar desdobra-se em subtemas como o sofrimento psíquico e transtornos de comportamentos decorrentes da violência física e mental realizadas pelo Estado. Como estratégia autenticadora (Jost, 2004), temos a utilização de imagens de arquivo que retratam tanto o cotidiano de violência dos chamados *Anos de Chumbo*

⁶ Texto original: “The impact of political violence [...] in the collective health and well-being of populations, at home or in exile, goes well beyond the loss of life and destruction of physical infrastructure” (Pedersen, 2007, p. 294).

quanto o movimento de distensão ocorrido ao final do regime militar com a anistia aos brasileiros exilados por motivos políticos. A imagem do regresso dos exilados é o ponto de partida de diversos questionamentos dos membros do grupo de amigos, funcionando diegeticamente, e não apenas como pano de fundo.

Figura 2: Cena de *Queridos Amigos* (2008) e registro de repressão militar no Brasil (1969)



Nota. À esquerda: Cena de *Queridos Amigos* (TV Globo, 2008), em que Bia foge após encontrar seu torturador. Fonte: Memória Globo (2021). À direita: Estudante sendo carregado por oficiais do exército após confronto. Foto de Evandro Teixeira, publicada na *Revista Cenarium* (2022).

Ademais, personagens como Bia (Denise Fraga), cuja fragilidade emocional decorre de tortura física e psicológica (Figura 2, à esquerda), e Tito (Matheus Nachtergaele), exilado político, revelam as consequências da violência do Estado. Bia luta contra as sequelas emocionais da tortura, buscando reconquistar a autoestima e a autonomia, enquanto Tito enfrenta a frustração por não ver seus ideais de transformação social realizados, expressando raiva (reações violentas) e tristeza pela acomodação dos amigos frente às transformações globais associadas ao neoliberalismo. Benny (Guilherme Weber) ilustra a vulnerabilidade psicológica diante do estigma social, da exclusão e do preconceito associados à epidemia da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS) nos anos 1980, reforçando o sofrimento mental ligado às condições sociais da época e à repressão do regime militar. O reencontro desses amigos pode ser

talvez entendido como uma tentativa de reconciliação consigo mesmos e com suas memórias compartilhadas, encarando as marcas e as sequelas desse período.

Outro elemento da minissérie que merece destaque é o jogo com a temporalidade. São abordados, no mundo ficcional, dois tempos construídos diegeticamente: o tempo passado (1968) e o tempo presente (1989), os quais se relacionam diretamente com o momento de exibição da minissérie (2008). Essa configuração temporal da diegese e da exibição de *Queridos Amigos* permite atualizar os fatos históricos por meio de novas instâncias enunciativas que produzem sentido por meio dos discursos das personagens e também da própria autora da minissérie. Inclusive, isso dialoga com o fato de a exibição da minissérie em 2008, como já mencionamos, coincidir com as comemorações dos 40 anos dos protestos estudantis iniciados no Brasil e na França.

Desse modo, a narrativa, ao instaurar e articular o “tempo duplo” (Bhabha, 2003), produz sentidos de nacionalidade na medida em que constrói/desconstrói discursos acerca de valores, sentimentos, ideias e possibilita à audiência a criação e a manutenção de referenciais comuns que formam o que Bhabha (2003) define como o sentimento de nacionalidade. Reitera-se o papel constituinte de identidade nacional que defendemos como característica das minisséries brasileiras.

Diante dessas temporalidades do país em momentos importantes para sua consolidação como nação - consequências políticas e sociais do golpe militar de 1964 como tortura, perseguição política e crise econômica - articula-se e instaura-se o interdiscurso (Orlandi, 2009) por meio do qual é possível a produção de sentidos de povo e nação. Em *Querido Amigos*, é preciso enfatizar que esses discursos cronologicamente situados no passado constroem o presente (Bhabha, 2003), pois, como lembra Motter (2001, p. 43), “a linguagem que articula e sustenta a memória”. Portanto, de certa forma, embora sejam prevalentes conflitos que giram em torno do amor, do afeto e da amizade, é por meio do sofrimento das personagens que muitos brasileiros tomam conhecimento de um

período em que a informação e o livre pensamento eram proibidos pelo regime autoritário instalado de forma violenta em 31 de março de 1964. Ouve-se, em *Queridos Amigos*, a voz dos exilados e dos perseguidos políticos, mas, mais do que isso, ouve-se a voz de personagens que representam brasileiros cujas vidas foram marcadas pela repressão do regime militar.

Os Dias Eram Assim: o duplo tempo da nação na narrativa televisiva

O Brasil viveu, entre 1964 e 1985, uma ditadura militar caracterizada por censura, perseguições, prisões arbitrárias, exílios e controle dos meios de comunicação. Nesse contexto, a trama da série *Os Dias Eram Assim* (Globo, 2017) se passa no Rio de Janeiro e percorre os anos de repressão até a reabertura política. A narrativa tem início em 21 de junho de 1970, dia da final da Copa do Mundo em que o Brasil se tornou tricampeão. Usando esse marco histórico e simbólico para evidenciar a contradição entre a euforia nacional e o contexto repressivo, o ponto de partida da diegese é carregado de simbolismo: a vitória esportiva é convertida em metáfora da manipulação simbólica da opinião pública, o que implica o reconhecimento dos meios de comunicação como mediadores da história e recursos de produção narrativa e legitimidade.

Assinada por Angela Chaves e Alessandra Poggi e dirigida por Walter Carvalho, Isabella Teixeira e Cadu França, a trama de 88 capítulos estreou em 17 de abril de 2017 e acompanha a trajetória de Alice (Sophie Charlotte) e Renato (Renato Góes), um jovem casal que vive um amor atravessado pelas contradições e restrições do regime ditatorial. Alice é filha do empresário Arnaldo (Antonio Calloni), ligado ao regime, como ilustra o frame à esquerda na Figura 3, Renato pertence a uma família de perfil oposicionista e engajada na resistência. O frame central da mesma figura registra os dois protagonistas dentro de um fusca, em uma cena de tensão e proximidade que traduz, no plano afetivo, o conflito entre os dois campos que estrutura a trama.

Figura 3: Cenas da minissérie *Os eram assim* (2017)



Da esquerda para a direita: Arnaldo (Antonio Calloni); Alice (Sophie Charlotte) e Renato (Renato Góes); Cátia (Bárbara Reis) e Gustavo (Gabriel Leone).

Fonte: Memória Globo. Montagem dos autores. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com>. Acesso em: 01 mai. 2026.

Os acontecimentos políticos do Brasil no período retratado impactam diretamente a trama. Ao longo dos capítulos, se observa o entrelaçamento de cenas de arquivo históricas com cenas ficcionais. A narrativa apresenta ao telespectador imagens da repressão militar nas ruas e, mais adiante, a volta dos exilados durante a Anistia de 1979, acompanhada pela canção *O Bêbado e a Equilibrista*, de João Bosco e Aldir Blanc. Também são exibidas cenas das passeatas do movimento “Diretas Já” (1983 - 1984) e, posteriormente, imagens do festival *Rock in Rio* de 1985. A exemplo das duas outras minisséries, tais inserções indicam que também nesta minissérie se faz uso de uma estratégia autenticadora (Jost, 2004), como elemento diegético que impulsiona a narrativa.

A série evidencia que a ditadura militar atravessa não apenas a esfera pública, mas também o cotidiano privado das personagens, revelando como esse momento histórico interferiu em vidas, sonhos e relações afetivas de pessoas comuns, bem como os efeitos negativos dessa repressão nas relações familiares com graves impactos psicológicos. Embora o tema atravessasse diversos núcleos, a ditadura ganha tratamento mais didático na trama que envolve Natália Andrade (Mariana Lima), seu marido Josias (Bukassa Kabengele), a filha do casal, Cátia (Bárbara Reis) e o estudante Gustavo Reis (Gabriel Leone). Natália, professora de História, enfrenta a vigilância de agentes infiltrados enquanto tenta estimular o debate crítico em sala de aula. Sua filha Cátia, estudante de jornalismo, se envolve com Gustavo, que passa a ser perseguido

pelos militares após ser acusado de subversão. Ao tentar ajudá-lo a fugir, Natália se vê no centro da repressão: Cátia e Gustavo são presos, Josias é demitido e impedido de se recolocar no mercado de trabalho. Anos depois, Natália é brutalmente torturada pelo delegado Amaral (Marco Ricca), fato que produzirá um trauma que a acompanhará para sempre.

Anos depois, em 1984, a narrativa retoma fatos do passado, quando Natália se torna professora de Serginho (João Pedro Zappa), filho de seu torturador. Inicialmente defensor da ditadura, o jovem revisa suas crenças ao longo das aulas de História e do convívio universitário. A situação resulta em conflito com o pai e culmina com a sua expulsão de casa e o seu acolhimento pela família Andrade. Fato que leva Amaral a cometer um atentado a bomba no lançamento de um livro sobre os anos de chumbo.

Cátia, por sua vez, construiu sua trajetória como jornalista dedicada à memória e à justiça. Na trama, ela realiza um minidocumentário sobre vítimas da repressão, momento em que aparece ao lado de Gustavo, como registra o frame à direita da Figura 3. O minidocumentário, que pode ser classificado como um produto transmídia derivado da minissérie e disponível na plataforma Globoplay, traz depoimentos de pessoas que sofreram com a repressão, incluindo o da atriz Bete Mendes, sobrevivente da ditadura.

Segundo o portal Memória Globo (Curiosidades, 2022), parte do público da série desconhecia a extensão da censura e da violência do regime militar. Em resposta, os roteiristas ampliaram o papel pedagógico de Natália, cuja prática docente passou a funcionar como mediação com o telespectador. No capítulo 32, por exemplo, a personagem explica a seus alunos — e ao público — o significado da democracia e da participação política. Natália afirma: “Somos nós que vamos escolher quem vai ser nosso representante. Na democracia, a gente tem chance de ter voz [...] Exercitar a escolha é um aprendizado difícil, longo” (*Os Dias Eram Assim*, 2017, cap. 32, 6:00-6:50), sublinhando o valor do voto e a construção histórica da cidadania.

Dessa forma, *Os Dias Eram Assim* dramatiza um período histórico e compõe um quadro em que se evidenciam as disputas de memória. Como observa Barbosa (2007), a televisão atua como instância de legitimação da memória social, reconfigurando o passado a partir das sensibilidades e valores do presente. A série, portanto, atualiza o imaginário sobre a ditadura segundo códigos narrativos e afetivos próprios da teledramaturgia contemporânea.

Autores como Martín-Barbero (2003) e Cancilíni (1995) ajudam a compreender a dimensão da televisão na América Latina como espaço de negociação entre cultura popular, mercado e política. Assim, a memória da ditadura veiculada pela ficção televisiva deve ser lida como um produto cultural híbrido - simultaneamente mercadológico e político - de construção de memória e de identidade nacional. O gênero melodramático presente na narrativa intensifica a tensão central entre amor e repressão que estrutura o enredo, atenuando dimensões chocantes da ditadura, como a violência do Estado e a tortura de grupos subalternizados. Pode-se concluir que o título, no esteio da tradição da ficção seriada latino-americana, estetiza o trauma histórico, tornando-o palatável ao consumo afetivo e midiático, com ênfase em histórias de amor e superação.

Desse modo, *Os Dias Eram Assim* entra em uma arena de lutas discursivas sobre a ditadura militar no Brasil como uma obra que ajuda na construção de memórias sociais, simplificando o conflito histórico para torná-lo narrativamente coerente. Teófilo (2024) argumenta que a mídia brasileira frequentemente relembra o passado autoritário por meio de narrativas de reconciliação.

Tal movimento não está desconectado do contexto social e político do Brasil na época da produção da série. A série teve suas gravações iniciadas no começo de 2017 (Caras Digital, 2017), ano que marca um processo de transição na arena política brasileira com consequências. Desde 2013, observa-se no Brasil uma reorganização de grupos políticos ligados à extrema-direita, que não tinham tanta influência e relevância desde a redemocratização do país no final dos anos 1980 - fenômeno que segue uma tendência internacional. Esse ressurgimento se consolidou em contraposição

a movimentos de ampliação de suporte do Estado às classes mais baixas e também sendo agitada por um mote anticorrupção que se construiu diante de escândalos políticos, como as investigações do Mensalão, durante os mandatos de Luís Inácio Lula da Silva (2003-2010) e a Lava-Jato, que teve início no governo de Dilma Rousseff (2011-2016) (Mota; Forte, 2023, p. 271).

Dilma Rousseff, a primeira mulher presidenta da história do Brasil, sofreu, em seu segundo mandato (2015-2016), um processo de *impeachment* levado a cabo por opositores e pela classe política que se estabeleceu naquele contexto. Cabe destacar que foi durante seus governos que se criou no Brasil a Comissão Nacional da Verdade, grupo de trabalho de suma relevância no sentido de reparação, resgate de memória e das violações de Direitos Humanos para com os perseguidos e mortos da ditadura de 1964, rendendo um relatório publicado em 2014 (Flores; Canabarro, 2018, p. 157).

O processo em curso levou ao aprofundamento de uma polarização política que ajudou a projetar nacionalmente o então deputado federal, pelo estado do Rio de Janeiro, Jair Messias Bolsonaro. O deputado se tornaria o principal articulador da estratégia de reorganização da extrema direita no País, situação que o levou a se eleger Presidente da República em 2018, com mais de 57 milhões de votos.

Tal cenário proporciona elementos para a compreensão do que aconteceu em um contexto nacional e na mentalidade dos brasileiros no período em que a minissérie foi gestada. Com base nesse pensamento, pode-se imaginar que a Globo precisou fazer escolhas quanto ao tom da minissérie, realizando uma abordagem mais leve das entranhas políticas da ditadura. Assim, a minissérie adota um viés memorialista que privilegia a experiência de personagens de classe média urbana (intelectuais, estudantes, jornalistas, artistas etc.), deixando em segundo plano os sujeitos populares como negros indígenas e trabalhadores rurais. Ainda assim, *Os Dias Eram Assim* cumpre função importante ao reinscrever a ditadura no imaginário brasileiro. Ao tratar de temas como censura, tortura e exílio, a obra tensiona o campo simbólico

da televisão brasileira, espaço historicamente vinculado à legitimação de narrativas oficiais.

A fruição atenta da minissérie permite compreendê-la como parte das disputas de memória sobre a ditadura militar. O formato seriado televisivo, ao mesmo tempo que proporciona o acesso ao passado, também serve como filtro de reconfiguração da narrativa midiática sobre o evento histórico, estabelecendo o *duplo tempo da nação* de que fala Bhabha (2003): um tempo pedagógico, que constrói a ideia contínua e linear da nação, e um tempo performativo, marcado pelas reinterpretações e disputas simbólicas no presente. A obra equilibra denúncia e romantização, memória e espetáculo, configurando um conjunto de narrativas que apresentam o trauma histórico da ditadura militar brasileira mediado por narrativas de afetividade, crítica e reconciliação.

Considerações Finais

Ao longo do capítulo, analisamos as três minisséries brasileiras produzidas pela Globo que enfocaram em seu *plot* principal a ditadura civil-militar implantada no Brasil após o Golpe de Estado de 31 de março de 1964. As análises tiveram como base os estudos de linguagem de matriz bakhtiniana, os estudos de discurso e os estudos de televisão em sua vertente latino-americana. Destacamos, nas análises, os contextos de produção e de exibição das minisséries procurando articular as instâncias de produção e de circulação dos discursos dessas produções.

Tal perspectiva se alinha à proposta de análise da obra estética formulada por Bakhtin (2003), que a compreende perpassada por uma intencionalidade e por um caráter ideológico na medida em que dá ênfase à determinada imagem, palavra ou som permitindo determinadas leituras e interditando outras. Assim, as minisséries se inserem no interdiscurso no qual se observam as narrativas como discurso que se atualiza possibilitando compreender o que Bhabha (2003, p. 199) propõe como conceito de nacionalidade, ou seja, “[...] como uma forma de afiliação social e textual [...]”. É esse

tipo de filiação textual que as minisséries proporcionam a nosso ver. Dessa forma, as minisséries analisadas configuram-se como espaços para enunciação e debate sobre o País e os fatos marcantes de sua história por meio das temporalidades que relacionam passado, presente e futuro do País sob a perspectiva de personagens que não apenas vivem os fatos do período, mas também refletem sobre eles, estabelecendo o duplo tempo também discutido por Bhabha (2003). Além disso, destacamos que a escolha do tema atende não apenas os interesses da empresa produtora em captar audiência, mas também indica o interesse do público em ver histórias que retratam esse período num processo de retroalimentação conforme discutido por Tomachevski (1976).

Por fim, destacamos que as três minisséries, alicerçadas sobre o princípio da verossimilhança, estabelecem uma vigorosa relação entre ficção, cotidiano e realidade, oferecendo ao telespectador uma forma ver o mundo e de se ver no mundo que matizam e revelam discursivamente as consequências nefastas trazidas pelo estado de exceção instaurado após o Golpe de Estado de 1964 na vida dos brasileiros.

Referências

- Amaral, M. A. (2025). *Aos meus amigos*. Editora Instante.
- Anos Rebeldes. (1992). [Programa de TV]. Rede Globo.
<https://globoplay.globo.com/anos-rebeldes/t/Kcjrkh5VfC/>
- Bakhtin, M. (2011). *Estética da criação verbal*. Martins Fontes.
- Balogh, A. M. (2002). *O discurso ficcional na TV: Sedução e sonho em doses homeopáticas* (Acadêmica, 44). Editora da Universidade de São Paulo.
- Balogh, A. M. (2004). Minisséries: La crème de la crème da ficção na TV. *Revista USP*, (61), 94–101. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i61p94-101>
- Martín-Barbero, J. (2003). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. UFRJ.

- Barbosa, M. (2007). Televisão, narrativa e restos do passado. *E-Compós*, 8. <https://doi.org/10.30962/ec.138>
- Bhabha, H. K. (2003). *O local da cultura*. Ed. UFMG.
- Braga, G. (2010). *Anos rebeldes: Os bastidores da criação de uma minissérie*. Rocco.
- Brait, B. (org.) (2009) Bakhtin e o Círculo. Editora Contexto.
- Canclini, N. G. (1995). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. EDUSP.
- Caras Digital. (2017, fevereiro). Gravações de supersérie “Os dias eram assim” chegam ao Rio de Janeiro. *Revista Caras*. <https://caras.com.br/tv/gravacoes-da-superserie-os-dias-eram-assis-chegam-ao-rio-de-janeiro.phtml>
- Cortázar, J. (2008). *Viagem ao dia em 80 mundos* (Tomo 1). Civilização Brasileira.
- Eco, U. (1994). *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Companhia das Letras.
- Fausto, B. (2022). *História concisa do Brasil*. EDUSP.
- Flores, L. G. G., & Canabarro, I. dos S. (2018). Direitos humanos, transformações sociais e a reconstrução da memória sobre a ditadura brasileira. *Revista de Direitos e Garantias Fundamentais*, 149–180.
- Gonzalez, I. (1992). [Fotografia]. In O Globo. Rio Show. Publicado em 2019. <https://oglobo.globo.com/rioshow/claudia-abreu-uma-mulher-atriz-camaleonica-23688452>
- Jost, F. (2004). *Seis lições sobre televisão*. Sulina.
- Kornis, M. A. (2001). *Uma história do Brasil recente nas minisséries da Rede Globo* (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo).
- Lopes, M. I. V. de. (2003). Telenovela brasileira: Uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, (26), 17–34. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v0i26p17-34>
- Memória Globo. (2022, novembro 11). *Curiosidades*. <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/os-dias-eram-assis/noticia/curiosidades.ghhtml>
- Memória Globo. (2021, outubro 20). *Queridos Amigos* [Print de Vídeo]. <https://memoriaglobo.globo.com/>

Memória, O Globo (2013). *A história do jornal O Globo desde sua fundação*. Fotos. <https://memoria.oglobo.globo.com/fotos/caras-pintadas-contracollor-9430223>

Mota, F. A., & Forte, J. P. S. (2023). A ascensão da extrema direita e os desafios ao Estado democrático de direito no Brasil (2018–2022). *Revista de Ciências Sociais*, 54(1), 259–287.

Motter, M. L. (2001). *Ficção e história: Imprensa e construção da realidade*. Arte & Ciência.

Motter, M. L., & Mungioli, M. C. P. (2008). Gênero teledramatúrgico entre a imposição e a criatividade. *Revista USP*, (76), 157–165. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i76p157-165>

Mungioli, M. C. P. (2006). *Minissérie Grande Sertão: Veredas: Gêneros e temas* (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo). <https://doi.org/10.11606/T.27.2006.tde-11052009-153059>

Mungioli, M. C. P. (2009a). Produção de sentido de nacionalidade na minissérie *Queridos amigos*. *RuMoRes*, 3(6). <https://doi.org/10.11606/issn.1982-677X.rum.2009.51177>

Mungioli, M. C. P. (2009b). Produção de sentidos de nacionalidade na minissérie *Queridos amigos*. In *Anais do COMPÓS*. ISSN: 2236-4285, Belo Horizonte (MG). PUC-MG. <https://proceedings.science/compos/compos-2009>

Mungioli, M. C. P. (2010). Ecos da memória na minissérie *Queridos amigos*. *Communicare*, 10(2), 53–69.

Orlandi, E. P. (2009). *Análise de discurso: Princípios & procedimentos*. Pontes.

Os Dias Eram Assim. (2017). [Programa de TV]. Rede Globo. <https://globoplay.globo.com/os-dias-eram-assisim/t/Bw2CCKmkfV/>

Pedersen, D. (2006). Reframing political violence and mental health outcomes. *Ciência & Saúde Coletiva*, 11(2), 293–302. <https://doi.org/10.1590/S1413-81232006000200008>

Queridos Amigos. (2017). Capítulo 32 [Programa de TV]. Rede Globo. <https://globoplay.globo.com/queridos-amigos/t/9jnZwpPJkK/>

Santos, J. de S. (2021). Movimento estudantil e o “Fora Collor”. *Juventude.br*, (16), 6–13.

- Soares, G. A. D., & D'Araujo, M. C. (1994). Apresentação. In G. A. D. Soares & M. C. O'Araujo (Orgs.), *21 anos de regime militar: Balanços e perspectivas* (pp. 1–8). Editora da Fundação Getúlio Vargas. <https://repositorio.fgv.br/server/api/core/bitstreams/f90960dd-b396-46cb-9f5e-8a8b1dde228a/content>
- Teixeira, E. (2022, março 31). [Fotografia de estudante sendo carregado por militares]. *Revista Cenarium*. <https://revistacenarium.com.br/>
- Teófilo, J. (2024). O passado reconciliado. *Acervo*, 37(3), 1–24.
- Tomachevski, B. (1976). Temática. In D. de O. Toledo (Org.), *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Globo.
- Volóchinov, V. (2017). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Editora 34.
- Xavier, I. (2001). Lembrar para esquecer. In J. Teles (Org.), *Mortos e desaparecidos políticos* (pp. 247–257). Humanitas.

2

Héroes, sombras y dictadura: ficciones televisivas peruanas y construcción de discursos hegemónicos¹

Giuliana Cassano
Guillermo Vásquez Fermi
Óscar Aybar Cabezudo

Historia y contexto de la televisión peruana

La televisión llegó al Perú en 1958 en una etapa de cambios y sueños de modernidad. La UNESCO donó el capital para que el Ministerio de Educación instale un primer canal experimental de televisión, que se convertiría luego en el canal del Estado Peruano. En diciembre de 1958, los señores Antonio Umbert y Nicanor González Vásquez, dueños de la Compañía Peruana de Radiodifusión -Radio América-, inauguran su canal de televisión. Al año siguiente, en 1959, comenzaron a operar Canal 9 Radio El Sol -el 02 de agosto-, y Canal 5 Panamericana televisión -el 17 de octubre. Estos tres últimos serían los primeros canales privados de televisión en el país.

La historia de la televisión peruana se ha escrito en medio de las sucesiones democráticas de gobiernos civiles y quiebres militares, ellas han sido un telón de fondo importante y vinculante al desarrollo de la propia televisión informativa, de ficción o de entretenimiento. Podemos reconocer dos dictaduras importantes en este tiempo, una militar y la otra, civil. La primera, liderada por

¹ En este trabajo han sido asistentes de investigación los estudiantes Andrea Ballón, Mateo Chávez y Leonardo Jerí.

los militares, tuvo dos períodos marcadamente diferentes. La dictadura se inicia con el Golpe militar del general Juan Velasco Alvarado del 03 de octubre de 1968 y cierra su primer período el 29 de agosto de 1975 con el denominado *Tacnazo*, levantamiento militar del general Francisco Morales Bermúdez contra el gobierno de Velasco Alvarado. En esta nueva etapa se buscó un acercamiento con los grupos políticos tradicionales y, frente a la crisis económica, se trabajó una vuelta a la democracia.

La segunda dictadura es la de Alberto Fujimori. El ingeniero Fujimori había sido elegido democráticamente en las elecciones generales de 1990, pero no tenía la mayoría en el Congreso². El 05 de abril de 1992 en mensaje a la Nación quiebra el orden institucional y cierra el Congreso Nacional, con apoyo de los militares.

Estas dos dictaduras –una militar y la otra civil- transforman dramáticamente el escenario político del Perú de finales del siglo XX y los primeros años del siglo XXI.

La dictadura de Juan Velasco Alvarado estuvo marcada por un conjunto de transformaciones sociales, políticas y económicas. En relación con la televisión, el 9 de noviembre de 1971 el gobierno militar expropia el 51% de los canales de televisión y tres años más tarde, en 1974, crea Telecentro y con ello, expropia el 100% de los canales. Habría que recordar que desde sus inicios el gobierno del general Velasco Alvarado priorizó la producción nacional orientada a proyectos educativos y de construcción de valores nacionales; y tuvo una mirada crítica con la ficción que se realizaba en la época. Esto dialoga con la mirada académica hacia la televisión de las élites intelectuales de la época. Paradójicamente, el mayor éxito televisivo de este período es *Simplemente María*, producto que sintetiza el formato y la estructura melodramática de la telenovela, invento de América Latina.

² En el caso peruano, las elecciones son independientes, una es la de presidencia donde se vota para el cargo presidencial y dos vicepresidencias; otra es la elección de congresistas –en ese momento, diputados y senadores.

La Junta Militar liderada por el general Velasco Alvarado recortó también la inversión publicitaria orientándola exclusivamente a los productos producidos en el país, y dispuso que el 60% de la programación de los canales fuera producción nacional. Son los sindicatos, los gremios y los movimientos los que ingresan a los medios de comunicación, incluida la televisión. Ahora bien, a pesar de algunos éxitos televisivos que trascienden fronteras, y ponen luz sobre la producción nacional -*Simplemente María* (1969), *Natacha* (1970), *Nino, las cosas simples de la vida* (1971), *Hermanos Coraje* (1972)-; lo cierto es que en este período se generará una brecha importante con relación a las industrias del continente.

La Junta Militar liderada por el general Morales Bermúdez si flexibiliza la producción de ficción, y se retoman algunos proyectos, por ejemplo, *Tres mujeres, tres vidas* (1979), que “por varias semanas se llegó a ubicar en el primer puesto del *ranking* nacional” (Vivas, 2008, p. 193).

En 1980, se realizan elecciones democráticas y es elegido presidente del Perú Fernando Belaúnde Terry, quien devuelve los medios de comunicación a sus dueños originales. Sin embargo, el Perú de 1980 es un país diferente; en Ayacucho, el grupo terrorista Sendero Luminoso (SL) declara una guerra interna que desangrará al país los siguientes veinte años. El conflicto se desarrolla en un contexto de fuerte desigualdad estructural, con regiones del ande como Ayacucho -zona de origen y expansión inicial de SL- y la amazonia, marcadas por pobreza, exclusión indígena y ausencia histórica del Estado (Burt, 2006). A ello se suma en 1982, el alzamiento en armas contra el Estado Peruano del grupo terrorista Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA). Durante esos años se debilitará la estructura social, política y económica del Perú.

Por su parte, los canales devueltos a sus antiguos dueños, reinician la producción de series y miniseries, sin embargo, las características de la industria televisiva se han transformado en una década. En el mercado regional se han consolidado otras industrias: la brasilera, la mexicana, la argentina, la venezolana, y en el Perú se tenía que reconstruir gran parte de la industria:

equipamiento de los canales, el *staff* de actores, personal técnico y libretistas, muchos de los cuales habían pasado a la publicidad o estaban fuera del país. En la segunda mitad de los años 80' es elegido Presidente de la República Alan García Pérez, quien –unos meses después- al estatizar la banca provoca una fuerte crisis económica que detonará otras crisis sociales, políticas, institucionales.

En ese contexto, en el verano del 85 se estrena *Carmín*, telenovela que tuvo un éxito sin precedentes en la historia de nuestra televisión, con picos de 50 puntos de *rating*. Mirada desde el hoy, podemos identificar esta historia como la metáfora de un país que no volvería a ser el mismo que antes, un país que desapareció con la violencia terrorista. La telenovela tiene de ensoñación, de cuento de hadas, de doncellas a la espera de sus príncipes azules. *Carmín* de alguna manera representa el fin de una era (Cassano, 2019).

Al finalizar la década del 80', el país está sumido en una crisis económica, social e institucional muy grave, que va de la mano con el crecimiento del terrorismo, la violación de derechos humanos por parte de las Fuerzas Armadas y Policiales, así como del populismo político del gobierno de Alan García. Así:

En julio de 1990 García finaliza su gobierno dejando un país quebrado económicamente (la inflación mensual llegó al 50%, y la hiperinflación de 1990 llegó a más de 7,000%), con una moneda totalmente devaluada, sin reservas internacionales, aislado de los sistemas financieros internacionales, con el terrorismo habiéndose mudado del campo a las principales ciudades del país, y con un altísimo índice de desaprobación al gobierno (Dettleff; Cassano, 2013, p. 188).

En ese contexto de hartazgo, cansancio y fractura social aparece la figura de Alberto Fujimori quien representaba el cambio y la ruptura con los partidos políticos tradicionales. Al quebrar el orden democrático, Fujimori habla de anomalías.

Las anomalías a la que se refiere Fujimori son: la inoperancia del Parlamento Nacional -controlado por la oposición-, la incompetencia del poder Judicial para dar leyes efectivas contra el terrorismo y el narcotráfico, y las cúpulas de los distintos partidos políticos -a quienes denomina “encarnizados adversarios políticos” a quienes responsabiliza de impedirle gobernar el país. Por ello decide “disolver” el Congreso de la República y anunciar la reorganización total del Poder Judicial. El presidente convertido en dictador justifica sus acciones por la necesidad de eliminar lo que él observa como impedimentos importantes para su gestión, para alcanzar la seguridad y permitir el futuro del país. Cuenta para ello con el respaldo de las Fuerzas Armadas y grandes sectores de la derecha conservadora y la industria nacional (Cassano, 2019, p. 116).

Es importante señalar que, en las elecciones de 1990, los medios de comunicación, de mayor presencia en el país, habían apostado por el candidato del FREDEMO, el escritor Mario Vargas Llosa³, por lo que casi en su totalidad, al inicio del gobierno de Fujimori, eran críticos con su gobierno, lo que incidió en su entrega y sumisión después.

Convertido en dictador, el proyecto país de Alberto Fujimori fue apostar por el neoliberalismo del mercado, las empresas públicas se subastaron al mejor postor, la industria nacional cerró, los costos sociales, institucionales y económicos fueron terribles para el país. “El régimen fujimorista construyó redes de clientelas con las que consiguió el apoyo de los sectores más vulnerables al ajuste estructural” (Panfichi; Coronel, 2009, p. 22) y en la televisión compró conciencias, dueños y horas de pantalla. La dictadura de Fujimori no expropió medios ni canales de televisión, pero ejerció otras formas de presión, que terminaron quebrando –moral y económicamente- a los canales de televisión y a los distintos medios de radio y prensa escrita. La publicidad estatal ha representado históricamente una fuente importante de

³ El escritor peruano posteriormente ganaría el Premio Nobel de Literatura. La Academia sueca se lo entregó en 2010 por su “cartografía de las estructuras de poder y sus imágenes agudas de la resistencia, la rebelión y la derrota del individuo”. En: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2010/summary/>

sostenibilidad económica y de inversión financiera, por lo que rápidamente se convirtió en una herramienta de manipulación.

En el caso de América televisión, la empresa acumulaba deudas desde finales de la década de los 80' por lo que el canal fue vendido a la mexicana Televisa S.A. quien nombra como presidente al peruano José Enrique Crousillat⁴. Al cabo de un tiempo, por mandato de la legislación peruana que señala expresamente que un medio de comunicación no puede estar en manos extranjeras, la mexicana Televisa S.A. vende el canal al propio José Enrique Crousillat. Uno de sus primeros actos como propietario fue la fundación de *América producciones*, área del canal que se dedicará a la producción de ficción televisiva. José Enrique Crousillat contaba con el catálogo Delia Fiallo e importantes relaciones con la industria de ficción latinoamericana.

Para el inicio del siglo XXI, con la caída de Fujimori y habiéndose destapado en gran parte la corrupción mediática, la televisión peruana de ficción es recuperada por las y los emprendedores, pequeñas empresas de producción y realización audiovisual que retoman la marcha de la industria televisiva nacional (Cassano, 2019). Estas pequeñas empresas, muchas veces familiares, serán las que apuesten por producir y realizar relatos más cortos, locales, sobre personajes reconocibles por la audiencia para el *prime-time* nacional.

⁴ Productor televisivo y empresario peruano. En 1970 migra a Venezuela donde produce la mítica *Esmeralda* (1970) escrita por Delia Fiallo y dirigida por Grazio D'Angelo, con Lupita Ferrer y José Bardina en los roles protagónicos. En 1980 funda CapitalVisión Internacional Corporation, que luego se unirá a TELEVISA; en 1983 funda CRUSTEL Televisión, casa productora con la que realiza varias telenovelas –*Cara a cara* (1983), *Yolanda Luján* (1984), *María de Nadie* (1985), entre otras, en Argentina. En la década de los 90' fue uno de los empresarios en recibir sobornos del gobierno fujimontesinista por lo que cumplió una condena de ocho años de prisión. El empresario recuperó su libertad en 2014 y falleció en 2021, debiéndole al Estado Peruano S/ 79' 983, 410 soles de reparación civil. Finalmente, el canal pasó a manos de sus acreedores y luego a PLURAL TV.

Metodología

El enfoque ha sido cualitativo, a partir del análisis de contenido y del discurso. Se ha realizado un seguimiento de los personajes, de los hechos históricos que recupera y de los significados que construyen los dos relatos seleccionados. El desarrollo dramático de los personajes nos interesa particularmente porque son ellos quienes conducen la acción dramática del relato y desde donde se plantean discursos de verdad sobre los hechos representados.

La captura del siglo (1996), producción de *América producciones* que se centró en la captura del líder del grupo terrorista Sendero Luminoso, Abimael Guzmán nos interesa por varias razones.

Primero, se trata de una producción que fue realizada tras haber sido reelegido inconstitucionalmente el ingeniero Fujimori, por lo que mantiene una impronta ligada a recordar y fortalecer uno de los eventos de los que más se vanaglorió Fujimori en su vida. Evento que es constantemente utilizado por sus seguidores para respaldar el quiebre democrático, a pesar de que el éxito de esta captura poco tuvo que ver con la propia dirección de Fujimori. Segundo, *La captura del siglo* (1996) es la primera producción televisiva de ficción realizada sobre este hecho en particular, por lo que resalta como hito distintivo de la historia audiovisual de nuestro país en un contexto autoritario de dictadura. Tercero, se trata, por ello, de una miniserie que recibió el apoyo de las Fuerzas Armadas del Perú -para utilizar vehículos militares y locaciones estratégicas del Estado- generando así valor de producción, buscando un impacto positivo en el público. Finalmente, todo ello abonó en favor de la imagen y desempeño del Ejército Peruano y la Policía Nacional, ambas puestas en cuestión durante este periodo.

Con la buena disposición de los jefes del Comando Conjunto y del SIN, las grabaciones han contado con resguardo y serenidad. La reconstrucción del bombarzo de Tarata, secuencia a la vez aparatosa y delicada, se realizó en el complejo del CAEM (Centro de Altos Estudios Militares) en Chorrillos. Un

helicóptero MI8 y un camión para transporte de tropa, fueron protagonistas de una emboscada de mentira en la serranía de Canta (Vivas, 1996, p. 5).

Ficha técnica 1

Nombre	La captura del siglo
N° Capítulos	6
Dirección	Cusi Barrio
Producción	Mónica Alpaca Doimi
Guion	Miguel Rubio del Valle
Consultor	Augusto Tamayo San Román
Fotografía y cámara	Juan Durán
Arte	Guillermo Isa
Sinopsis	La miniserie cuenta la historia de la formación y el trabajo del GEIN (Grupo Especial de Inteligencia) para la captura del líder terrorista Abimael Guzmán.

El segundo relato que trabajamos es *Operación Rescate* (2010), que, si bien es realizado en democracia, tiene como eje el último gran atentado ejecutado por el MRTA. El 17 de diciembre de 1996, un grupo de emerretistas irrumpe en la casa del embajador de Japón en el Perú, y secuestra a todos los invitados a una celebración que se realizaba en la embajada de Japón. Durante 126 días, el grupo terrorista mantuvo en cautiverio a 72 rehenes. La operación de rescate se llamó Operación Chavín de Huántar⁵, y constituyó un importante triunfo político para Alberto Fujimori. Tras la operación, alcanzó uno de los niveles más altos de popularidad durante todo su régimen. El rescate que salvó la vida a 71 de los 72 rehenes fue logrado por 148 comandos que gestaron un operativo militar catalogado como uno de los más brillantes de la historia mundial (Jara, 2017).

⁵ El nombre de la operación militar se toma de la cultura pre-inca Chavín, cuya ciudadela principal se caracteriza por contener un conjunto de túneles y vías subterráneas. El epicentro de la cultura Chavín se encuentra en el Departamento de Ancash en plena cordillera de los Andes.

Ficha Técnica 2

Nombre	Operación Rescate ⁶
Nº Capítulos	24
Dirección	Aldo Salvini
Producción	Jaime Carbajal
Guion	Jesús Álvarez, Gerardo Ruiz Miñan, Bruno Ascenzo
Consultor	No hay
Fotografía y cámara	Cusi Barrio
Arte	Patricia Van Oordt
Sinopsis	La miniserie cuenta el rescate de los rehenes de la embajada de Japón en el Perú.

Para trabajar directamente con las *performances* y diálogos de estas historias se han elaborado dos matrices de análisis que nos permiten sistematizar cada uno de los relatos. La primera es la ficha técnica –que presentamos líneas arriba-, y la segunda es la matriz de resumen de los capítulos.

Resumen de capítulos	
Nº de capítulo	Nombre del Capítulo:
Personajes:	
Resumen:	
Ideas principales:	
Imágenes de archivo:	

⁶ Información recuperada de: [https://elcomercio.pe/tvmas/series/antes-de-tondero-panamericana-los-secretos-de-operacion-rescate-serie-basada-en-el-rescate-de-la-embajada-en-1997-el-deseo-mrta-japon-peru-rehenes-noticia/#:~:text=En%20la%20serie%20destacan%20dos%20actores%20ubicados,So%20ler%20\(basado%20en%20el%20comando%20Juan%20Valer\).](https://elcomercio.pe/tvmas/series/antes-de-tondero-panamericana-los-secretos-de-operacion-rescate-serie-basada-en-el-rescate-de-la-embajada-en-1997-el-deseo-mrta-japon-peru-rehenes-noticia/#:~:text=En%20la%20serie%20destacan%20dos%20actores%20ubicados,So%20ler%20(basado%20en%20el%20comando%20Juan%20Valer).)
Revisado en: 29 enero de 2026.

Ambas matrices permiten recuperar la totalidad del contenido, personajes, situaciones dramáticas y los diálogos de cada capítulo. Además, la matriz resumen incorpora la categoría imágenes de archivo, que facilita observar los hechos históricos y/o las imágenes de archivo con las que están dialogando cada uno de los relatos.

Marco teórico

En este trabajo partimos de la idea de que **personaje, acción y conflicto** estructuran la dramaturgia audiovisual. Toda narración comienza con un conflicto dramático que organiza la trama. Un personaje se define siempre:

por lo que hace en aras de alcanzar sus objetivos. (Y) todo personaje tiene una dimensión física –cómo es, cómo luce y cómo se nos presenta el personaje-, una dimensión espiritual –qué quiere, qué sueña, cuál es su moral, en qué cree- y una necesidad dramática -su voluntad, su deseo, su objetivo final. Estos principios se manifiestan en cada personaje a través de: lo que desea el personaje, sus creencias, cómo se muestra el personaje, y los cambios que evidencia. Es importante señalar que, aunque –tímidamente- todos los personajes siempre cambian (Cassano, 2014, p. 45).

Para Linda Seger (1990), un personaje no existe de forma aislada, el personaje existe en un contexto, tiene influencias culturales, étnicas, religiosas. Todo personaje es alguien que existe en un momento dado, en un lugar específico, y en un conjunto de relaciones particulares. Y Syd Field (2013) precisa que los personajes tienen una dimensión interna y una externa. Todo personaje tiene un pasado y en función de esa historia pasada actúa y se mueve en el mundo.

Sobre los discursos audiovisuales y las representaciones, Stuart Hall señala que todo “discurso es un sistema de representación” (1997, p. 26), por ello, los discursos son los productores de conocimiento. Hall precisa “por discurso Foucault entiende [...], un modo de representar el conocimiento sobre –un

tópico particular en un momento histórico particular” (1997, p. 26-27). Por tanto, cada discurso está haciendo referencia a una *praxis* social, y el conjunto de prácticas sociales se dan en distintos contextos, institucionales, normativos, simbólicos. Así, la dimensión discursiva nos permite acercarnos al conjunto de representaciones que se configuran en los relatos de ficción con los que estamos trabajando.

Discursos de veracidad, el caso de *La captura del siglo*

La captura del siglo representa desde la ficción, el trabajo de investigación y operación del Grupo Especial de Inteligencia policial (GEIN) que decide organizarse al margen de la burocracia tradicional para capturar al líder del grupo terrorista SL, Abimael Guzmán. Este relato se estructura como un policial de investigación: vigilancia, seguimiento, infiltración, análisis, hasta el operativo final en una vivienda de Lima, donde la captura se logra con mínimo uso de la violencia, lo que contrasta con el carácter de la guerra interna vivida en el Perú entre Sendero Luminoso y el Estado. (Burt, 2006). Desde un primer momento, la serie plantea el trabajo anónimo, casi desamparado, pero solidario de los miembros de este grupo policial al poner en su careta de presentación a sus personajes en silueta, caminando solos por una calle vacía durante la noche. Este primer retrato nos deja claramente establecido el tono audiovisual del relato, y el tipo de labor y las condiciones en la que estos personajes trabajaron.

En términos narrativos, el punto de vista del GEIN construye a la policía como sujeto heroico racional frente a un doble antagonista: el terrorismo de SL y la lógica cortoplacista y politizada de ciertos sectores del Estado que terminaron desactivan

La captura del siglo se emite como miniserie a mediados de los años noventa (1996) en América televisión, en un contexto en el que las ficciones nacionales compiten con telenovelas extranjeras y formatos de entretenimiento, especialmente. Este periodo forma parte del ciclo de transición de la ficción televisiva peruana, una

etapa de reconfiguración tras el auge de las telenovelas de los años ochenta y la creciente presión de la oferta global. Las ficciones televisivas peruanas combinan una fuerte referencia a la coyuntura política y social con limitaciones presupuestales, precariedad industrial y una apuesta por formatos cortos como la miniserie. (Dettleff *et al.*, 2013). En ese marco, productos como *La captura del siglo* ocupan un lugar singular, pues articulan agenda política y relato de acción policial, funcionando tanto como entretenimiento como dispositivo de memoria sobre la lucha contra SL y un Estado peruano que no desea reflexionar sobre esa época. (Cairati, 2014).

La serie construye a Sendero Luminoso y sus integrantes como un enemigo sangriento y deshumanizado, centrando la atención en los atentados urbanos, a plena luz del día, asesinatos de policías y las escenas de dolor en los velorios de agentes caídos. El énfasis de este relato recae menos en las razones de la insurgencia senderista y más en su violencia extrema.

En contraste, la policía de inteligencia aparece como lugar de profesionalismo, sacrificio y ética de trabajo en equipo. La figura del comandante Bonilla que se opone al uso de la “mano dura” indiscriminada y de “prácticas extralegales” sugiere un planteamiento del GEIN que busca distanciarse de las violaciones de derechos humanos atribuidas a otros aparatos de seguridad durante la misma época. (Burt, 2006), y eso es importante en la simpatía que genera en la audiencia.

Un punto clave es la forma en que la miniserie representa la relación entre policía y poder político: los altos mandos, preocupados por su carrera e imagen, presionan por operaciones rápidas que den réditos mediáticos, mientras el grupo de inteligencia reivindica la paciencia, la discreción y el trabajo de largo plazo.

En el caso de la miniserie, esta se posiciona del lado del grupo de inteligencia, legitimando su versión de los hechos y reforzando la idea de que la derrota de Sendero Luminoso se explica, ante todo, por la eficacia policial urbana, a pesar de la confrontación interna de sus autoridades y altos mandos. En la medida en que *La captura*

del siglo convierte la lucha contra SL en una trama seriada de fuerte carga política, puede ponerse en diálogo con algunos rasgos distintivos de la *quality TV*: ficciones con reparto coral cuyas tramas “buscan la controversia, tienen una implicación social” (Carrión, 2019, p. 35). Igualmente, la narrativa de *La captura del siglo* puede entenderse como una propuesta que reutiliza, en clave de ficción, matrices discursivas ya consolidadas en noticieros y reportajes televisivos sobre terrorismo y seguridad del Estado para establecer un mayor contacto entre la ficción y la realidad.

Las producciones de ficción televisiva peruana pueden leerse como textos que condensan conflictos simbólicos sobre nación, poder y ciudadanía. Así, *La captura del siglo* muestra:

El inicio del fin de una etapa dolorosa en la historia reciente del Perú. Este producto planteaba un texto al final de sus créditos iniciales en el que hacía alusión a la necesidad de no olvidar estos hechos. Más que una reflexión sobre lo sucedido, es un homenaje y reconocimiento para el grupo policial que con esfuerzo y sacrificio consiguió capturar al terrorista (Dettleff *et al.*, 2013, p. 424).

Finalmente, *La captura del siglo* se ubica en un cruce entre memoria del conflicto armado, ficción televisiva en reconfiguración y debates sobre representación del poder y la violencia en el Perú. Contribuye a fijar una narrativa unívoca y oficial de la derrota de SL, centrada en la heroicidad policial urbana y sus limitaciones, al tiempo que evidencia las posibilidades de la televisión peruana para reelaborar, desde la ficción, los eventos traumáticos de nuestra historia reciente.

Un relato coral

En *La captura del siglo* los personajes se construyen como figuras tipificadas del policial de investigación, pero articuladas a una memoria muy específica del GEIN y la captura de Guzmán. Tal como apunta Vivas, en la miniserie “los protagonistas no son los senderistas Abimael Guzmán o Maritza Garrido Lecca, tampoco el

Gral. Ketín Vidal; sino los anónimos miembros del GEIN [...] quienes tras un seguimiento de tres años dieron con el paradero de Guzmán” (Vivas, 1996). Desde esta “trinchera geinista”, la producción se aproxima a las “narrativas de policiales de pesquisa que el público conoce tan bien” y adquiere un sello coral, apoyado en “una búsqueda colectiva de la verdad y del enemigo” y en “un rechazo del *vedettismo* heroico” (Vivas, 1996). A partir de este marco, puede observarse cómo la serie codifica visual y narrativamente al GEIN como sujeto colectivo —con Bonilla como figura de liderazgo moral y técnico— frente a antagonistas terroristas y a figuras estatales que operan como obstáculos o mediadores dentro del dispositivo dramático.

El comandante Bonilla (Gustavo Bueno) concentra el liderazgo moral y técnico del grupo: aparece casi siempre en planos medios o primeros planos, en posición central dentro del encuadre, rodeado por su equipo, lo que subraya su autoridad y su carácter paternal para el colectivo.

El resto del GEIN se presenta como un equipo mixto en términos de edad, experiencia y especialidades, sin embargo, la cámara privilegia a los varones en espacios de decisión y acción, postergando a los personajes femeninos a trabajos de archivo, seguimiento o logística, coherente con los patrones de visibilidad y agencia ya identificados en la ficción peruana por Alarcón-Llontop *et al.* (2025).

Narrativamente, estos personajes se definen más por su función profesional que por sus biografías individuales: lo que los caracteriza es su compromiso con la investigación, su resistencia a la presión política y su lealtad entre pares. El guion distribuye entre ellos escenas de camaradería, dolor y discusiones sobre métodos (mano dura *versus* paciencia investigativa), que sirven para construir un colectivo ético, contrapuesto al cinismo de ciertos mandos y a la violencia desde el Estado y desde SL. Esta oposición interna entre formas de ejercer la fuerza pública durante la época del terror en el Perú no es nueva y dialoga con lo que el crítico Ricardo Bedoya (2024) observa en el film peruano *La boca del lobo*

(1988) donde “los personajes principales, dos oficiales de la policía, encarnan visiones antagónicas de los métodos represivos a los que recurrió el Estado para combatir las acciones armadas de Sendero Luminoso” (p. 288).

Visualmente, Bonilla se diferencia por el uso reiterado de vestuario sobrio (camisa, saco), por su permanencia en el centro del cuadro y por la insistencia en primeros planos durante momentos de duda o decisión, lo que lo singulariza frente al resto del equipo. Su corporalidad es contenida: voz firme, gestos medidos, mirada pensativa; la puesta en escena lo sitúa frecuentemente frente a mapas, pizarras o pilas de expedientes, subrayando una heroicidad basada en la inteligencia y la perseverancia, no en la acción física. Todo esto enmarcado por los altos contrastes, el contraluz y una iluminación en clave baja para destacar el perfil bajo y los limitados recursos con los que operaba el GEIN.

Narrativamente, el arco de Bonilla articula el conflicto entre ética profesional y presión política: debe resistir órdenes inapelables, defender a su grupo y apostar por una estrategia de largo plazo para capturar al objetivo. Si, como señala Pastor (2014), muchas ficciones del conflicto organizan su relato alrededor de “la figura paterna y sus roles de autoridad y protección” (p. 23), *La captura del siglo* construye en Bonilla una versión televisiva de ese padre protector: y el GEIN, un colectivo estatal que asume la defensa de la comunidad frente a la amenaza terrorista.

Abimael Guzmán, por el contrario, aparece poco en pantalla, pero cuando lo hace, la cámara recurre a planos frontales, iluminación dura y encuadres que enfatizan su rostro y su corporalidad encerrada, reforzando la imagen del “enemigo absoluto” capturado.

En la construcción visual de los militantes senderistas predominan figuras en sombra, apariciones breves en reuniones clandestinas o como amenazas armadas, con escasa individualización, lo que los convierte en una masa peligrosa más que en personajes complejos. Una marca que aparece en *La boca del lobo*, donde los senderistas eran “construidos a partir de la amenaza

que representan, y su ausencia fue también una parte importante en la creación de una situación de tensión y amenaza sufrida por los protagonistas” (Valdez-Morgan, 2006, p. 188). Esta imagen de las sombras reproduce a nivel simbólico la invisibilidad que el grupo terrorista tenía. Ese actuar cotidiano donde uno solo podía observar las consecuencias de sus acciones, sin saber de dónde había venido el ataque.

A nivel del relato, Guzmán no tiene un arco dramático: su función es ser el objetivo de esta historia, el centro invisible alrededor del cual se organiza la investigación policial. Los senderistas como conjunto encarnan lo oscuro, sin que el guion explore motivaciones o conflictos internos. Esto refuerza una representación basada en la escisión: el “nosotros” policial y ciudadano *versus* un “ellos” terrorista sin matices.

Los altos mandos policiales y autoridades políticas se construyen visualmente mediante oficinas más lujosas, planos ligeramente contrapicados y distancias físicas respecto al GEIN, marcando la jerarquía y también la desconexión con el trabajo de campo. Vestuario más formal, gestos impacientes y el uso de la mesa como barrera en el encuadre subrayan su papel como figuras de poder preocupadas por la imagen y los tiempos mediáticos. Narrativamente, estos personajes funcionan como antagonistas internos: presionan por resultados rápidos, subestiman la inteligencia policial y, en algunos casos, se apropian del éxito del GEIN una vez consumada la captura.

Por otro lado, los familiares de los miembros del GEIN - esposas, hijos, novias- son presentados brevemente en espacios domésticos reducidos en clave alta, con encuadres cerrados que enfatizan la intimidad, pero sin desarrollos propios. Y las víctimas anónimas aparecen en escenas de atentados o velorios, reforzando la gravedad de la amenaza terrorista, pero sin otorgarles voz narrativa.

Esta economía de construcción de personajes secundarios responde al formato miniserie y a la lógica del policial

procedimental, donde el foco está en el caso y el equipo, más que en la exploración profunda de múltiples subjetividades.

Un dispositivo de memoria

La narrativa organiza retrospectivamente el conflicto como camino hacia un *clímax* salvador -la detención del líder senderista-, inscribiendo los hechos en una lógica de “justicia realizada” que cierra el relato de la violencia. Esto se articula con lo que detalla la literatura sobre posconflicto: los productos audiovisuales de ficción funcionan como “huellas” que influyen en la memoria que generaciones posteriores construyen sobre la época, seleccionando qué eventos se recuerdan, desde qué sujetos y con qué enmarques morales. Así, podemos leer la miniserie como dispositivo de memoria sobre el conflicto armado interno y, en particular, sobre la *Operación Victoria* y la captura de Abimael Guzmán.

El relato privilegia el punto de vista del GEIN y de la ciudad de Lima, en sintonía con el hallazgo de que la producción audiovisual sobre el conflicto muestra una “clara preponderancia de producciones que tratan casos ocurridos en Lima” (Ulfe *et al.*, 2022, p. 340), pese a que la Comisión de la Verdad y la Reconciliación Nacional (CVR) ubica la mayor intensidad de la violencia en zonas rurales andinas. En paralelo, para el cine de ficción postconflicto, Dettleff concluye que las representaciones se generan en relatos con “protagonistas masculinos, mayoritariamente urbanos, que se representan como víctimas inocentes e impolutas, receptores de una violencia que tiene un origen externo” (Dettleff, 2020, p. xi).

Otro acercamiento que se puede hacer a *La captura del siglo*, es a través del tratamiento del espacio urbano limeño como escenario de la lucha antiterrorista. La serie se suma a un conjunto más amplio de ficciones y reportajes que han configurado a Lima como teatro de atentados, toques de queda y operaciones policiales en los años ochenta y noventa, produciendo una cartografía simbólica del miedo. El énfasis en casas vigiladas, barrios residenciales, avenidas

transitadas y oficinas policiales construye una geografía donde el conflicto se desplaza del campo al centro de la ciudad, reforzando la percepción de que la guerra se decide en la capital.

Finalmente, en cuanto a la relación entre la industria televisiva peruana y el régimen fujimorista, la emisión de *La captura del siglo* a mediados de los noventa se inscribe en un sistema televisivo cuyos principales canales atravesaban procesos de concentración de la propiedad (Dettleff *et al.*, 2013). Miniseries como *La captura del siglo* forman parte de un conjunto de relatos que reconstruyen el pasado reciente -la guerra interna, la lucha contra el terrorismo, la transformación de Lima- y contribuyen a configurar una “memoria mediática” que homenajea a determinados actores (por ejemplo, el GEIN) y propone visiones optimistas o conciliadoras del conflicto, al tiempo que coexiste y dialoga, no sin tensiones, con otras memorias públicas y privadas sobre la violencia política en el país.

***Operación rescate* y la memoria televisiva del conflicto**

La miniserie *Operación rescate* (2010), de corte dramático con elementos de acción bélico, es una producción de Panamericana Televisión en coproducción con JC Films, empresa del fallecido Jaime Carbajal⁷. Esta narración se inspira -aunque con alteraciones nominales en los personajes-, en el suceso real de la toma de la residencia del embajador japonés en Perú perpetrado por el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), entre diciembre de 1996 y abril de 1997 (Jara, 2017; Wilkinson, 2006). Hecho sin precedentes que contó con la cobertura periodística de cadenas de todo el mundo que se asentaron frente a la casa del embajador por meses.

Operación rescate fue producida y estrenada en 2010, durante el segundo gobierno de Alan García Pérez (2006-2011), en un contexto democrático, pero con una fuerte crisis financiera

⁷ Empresario editorial, quien incursionó como productor de series y películas para televisión (Prensa El Montonero, 2016).

(Manrique, 2015), por el control que el gobierno de Fujimori había ejercido en los medios. La miniserie de veinticuatro capítulos, con una producción de bajo costo, narra las experiencias de los rehenes durante su cautiverio, los conflictos internos del grupo insurgente y las estrategias militares que se llevaron a cabo para la operación de rescate.

La dicotomía moral binaria: Estado vs. MRTA

Operación Rescate construye meticulosamente su narrativa en torno a un conflicto fundamental: el enfrentamiento entre el Estado peruano y el MRTA durante la crisis de los rehenes. Desde una perspectiva narrativa, la historia adopta una estructura de tramas múltiples, distribuyendo el énfasis dramático entre varios grupos de personajes: rehenes, terroristas, personal militar y periodistas. Sin embargo, esta multiplicidad de perspectivas no genera necesariamente una pluralidad genuina de interpretaciones sobre el conflicto. Precisamente, Beatriz Sarlo (2005) señala que, en las narraciones históricas de circulación masiva, un grupo de personas reconstruye los hechos con la interpretación de sus sentidos y garantiza visiones globales.

En términos representativos, la miniserie presenta un conflicto que se reduce a una dicotomía moral binaria entre el bien y el mal. El Estado simboliza el orden, la legitimidad y la defensa de la nación, mientras que el MRTA se describe como una entidad violenta, irracional y desestabilizadora. Este marco binario excluye la posibilidad de comprender el conflicto como un fenómeno político e histórico multifacético y, en lugar de ello, reformularlo como una lucha ética descontextualizada. Este proceso corresponde a la fijación del significado, mediante la cual la representación restringe la polisemia del evento y dirige la interpretación hacia una narrativa preferida (Hall, 1997).

En este relato, el conflicto armado interno se presenta desprovisto de sus causas estructurales - como la desigualdad social, la exclusión política y las crisis estatales- y favorece un

discurso que hace hincapié en la seguridad, el orden y las amenazas internas. Los conflictos ideológicos, generacionales, mediáticos y de género de las diferentes líneas narrativas identificadas dentro de la trama parecen estar siempre subordinados a esta lógica imperante. Por ejemplo, el héroe estoico encarnado en los militares, quienes siempre priorizan la misión que deben cumplir, a pesar de sufrir por no poder estar con su familia. O las parejas que aceptan la ausencia, porque están trabajando por la misión -aunque no sepan exactamente de qué se trata- y “hay que apoyarlos”. Y los periodistas que, pese a su amor por la noticia y por tener la primicia, se cuestionan si deben callar o no al descubrir que se está haciendo un túnel para incursionar en la embajada.

De esa manera, los conflictos mediáticos que se visibilizan en la miniserie se reducen a conversaciones esporádicas de personajes, como los periodistas, sin mayor trasfondo. Las tensiones propias del trabajo periodístico son invisibilizadas y los diálogos no evidencian algún cuestionamiento sobre el papel estructural de los medios de comunicación en la construcción del evento. Esta representación alinea el conflicto con un discurso hegemónico, en el que se presenta al Estado como el único actor legítimo facultado para ejercer la violencia y restaurar el orden social.

La violencia estatal como fenómeno naturalizado

Las acciones narrativas retratadas en la miniserie se organizan sistemáticamente de acuerdo con las funciones simbólicas asignadas a cada grupo de personajes. En el contexto militar, las acciones se concentran en el entrenamiento, la planificación estratégica, la coordinación logística y la ejecución de la operación de rescate. Toda la narración se desarrolla como una trayectoria lineal que culmina en el asalto final, descrito como inevitable y necesario.

Las acciones militares se presentan como eficientes y moralmente incuestionables. Los errores, los costos humanos o las repercusiones psicológicas asociados con el uso de la violencia no se examinan críticamente. La violencia estatal se presenta como un

fenómeno naturalizado, desprovisto de ambigüedad ética. Como señaló Martín-Barbero (2002), la televisión latinoamericana con frecuencia transforma la violencia política en un espectáculo técnico, despojándola así de su significado social; la serie *Operación rescate* ejemplifica plenamente esta lógica.

Las limitaciones presupuestarias tienen un impacto significativo en la presentación de la narración, y el diálogo se emplea con frecuencia para articular y remarcar acciones que no se presentan en la pantalla. La palabra hablada adquiere mayor importancia que la representación visual, lo que refuerza verbalmente la interpretación hegemónica de los acontecimientos.

Las acciones perpetradas por los grupos terroristas encarnan de manera inequívoca una función antagonista. A pesar de la presencia de ciertos conflictos internos e incertidumbres personales, estos elementos no culminan en una verdadera problematización política. Las demandas planteadas por el MRTA se presentan como inalcanzables y extremas, lo que aumenta su caracterización como amenaza. Siempre pueden reaccionar de manera excesiva, poniendo a los demás contra el reloj (*“vamos a empezar a matar rehenes”*) o simplemente pateando el tablero en la mesa de negociaciones.

Por el contrario, los rehenes adoptan formas de resistencia tanto pragmáticas como simbólicas. La degradación física y psicológica resultante del cautiverio prolongado produce crisis, indagaciones y actos de desesperación como intentos de escape. Los comportamientos ritualistas, como una misa *ad hoc* durante la temporada navideña, sirven como mecanismos de solidaridad y desafío simbólico, ya que refuerzan valores como la fe, los lazos familiares y el nacionalismo. Además, los rehenes también pueden volverse actores activos, realizando acciones que ayuden al plan que el equipo de rescate está orquestando desde fuera, como brindar información a través de micrófonos camuflados, por ejemplo.

De héroes y villanos en una lógica estereotipada

Los comandos del ejército representan el núcleo heroico de la narración. Sin embargo, no se los presenta como individuos con matices psicológicos, sino más bien como héroes colectivos desindividualizados. Si bien hay personajes con más peso dramático que otros, como Norton y Soler -por Valer, el oficial muerto en la incursión-, estos siempre comparten características recurrentes -lealtad, disciplina, sacrificio y reticencia emocional-, que son indicativas de un proceso de tipificación (Hall, 1997), que simplifica a los personajes hasta convertirlos en una constelación de rasgos estables y reconocibles. Las pocas contradicciones internas -la desconexión con la familia, el aislamiento, el no pago de haberes-, finalmente se terminan resolviendo rápidamente y refuerzan la idea de que la participación militar es irreproachable. El héroe, al final, no reflexiona ni duda: actúa con decisión.

Por otro lado, en el caso de los miembros del MRTA, sí se presentan conflictos internos con asuntos que podrían resultar humanizadores. Por ejemplo, la presencia de una subversiva embarazada dentro de la casa del embajador. Sin embargo, incluso cuando se insinúan conflictos internos o atributos de humanidad, tales representaciones no alteran su papel simbólico como amenaza. La representación de los terroristas se alinea con una lógica estereotipada, según la cual el otro está atrincherado en una posición simbólica peligrosa que no admite titubeos, lo que lleva a validar de manera racionalizada su exclusión o erradicación en el relato.

Los rehenes se construyen predominantemente como víctimas y observadores. Poseen una agencia narrativa irregular, por momentos tienen presencia y en otros la pierden totalmente -hay episodios donde prácticamente desaparecen-, son exclusivamente instrumentos que justifican moralmente las intervenciones militares. Su sufrimiento no hace que se investigue la gestión de conflictos, sino que refuerza la necesidad imperiosa de llevar a cabo operaciones de rescate armado.

Los personajes femeninos son pocos y menores en cuanto a participación. Los más relevantes son las periodistas, o alguna integrante del MRTA, quienes coincidentemente comparten un mismo dilema: un embarazo inesperado que las hace dudar brevemente del rol que tienen. En general, los personajes masculinos son los protagonistas, los que llevan las riendas de la narrativa, y los personajes femeninos -como las esposas o prometidas de los militares- participan con roles secundarios. Por ejemplo, dos de ellas conversan y llegan a la conclusión de que están para apoyarlos, en alusión a la abnegada labor de los militares en el plan de rescate.

En resumidas cuentas, *Operación rescate* no solo relata un suceso histórico, sino que también genera memoria social. Según Jelin (2002), la memoria no es sinónimo del pasado en sí, sino que es una construcción derivada del presente. La miniserie cultiva una memoria heroica, nacionalista y despolitizada que se alinea con el discurso televisivo imperante del año 2010, año de su estreno. La primera década del siglo XXI estuvo marcada por historias que ofrecían estabilidad. De hecho, en el año 2010 en Iberoamérica el formato de ficción televisivo más consumido en la región fue la telenovela (Orozco *et al.*, 2011). En el Perú, las ficciones que tenían audiencia estaban más enfocadas en resaltar historias de éxito de celebridades locales, cantantes o deportistas. *Operación rescate* no fue un éxito de *rating* en su momento, más bien hoy al pasar de los años el relato ha tomado otro valor, pues sin duda el producto evidencia el contexto histórico en el que se produjo. En lugar de abrir interrogantes, *Operación rescate* cierra el sentido histórico de la toma de la residencia del embajador japonés.

Consideraciones finales

La ficción televisiva en el Perú, como señalan investigaciones recientes, se ha caracterizado por una fuerte tendencia a tematizar asuntos de interés público -violencia, discriminación, corrupción- pero también por reproducir estereotipos y, en

particular, ausencias significativas en la representación de la diversidad social (Dettleff, 2021). En el caso de *La captura del siglo*, la centralidad de la mirada limeña, masculina y policial deja en segundo plano la experiencia de las víctimas civiles, en particular de comunidades indígenas rurales que fueron las más golpeadas por el conflicto.

Ambas historias escriben discursos de verdad que se instalan o se alinean con las propias narrativas hegemónicas sobre los hechos que nos cuentan. En el primer caso, se atrapa al “monstruo”, en el segundo, se libera a los rehenes. En ambos casos, el Estado que representa el orden y el bien gana y vence a los enemigos comunes. Ninguno de los relatos plantea poner en tensión las causas y contradicciones que hicieron posible el surgimiento del terrorismo.

En ambas producciones hay un diálogo interesante con el material de archivo, en el caso de *La captura del siglo*, escenas integra reproducen las acciones realizadas en el trabajo de vigilancia e incursión, que los propios miembros del GEIN develaron después de la captura de Guzmán. En el caso de *Operación rescate*, la edición audiovisual recupera material exclusivo de la época y lo incorpora a la ficción. Por ejemplo, las imágenes de los policías marchando alrededor de la residencia del embajador con el fondo musical de las marchas militares a todo volumen, o el ingreso de la Cruz Roja Internacional llevando víveres y agua que los rehenes y los secuestradores requerían.

Ahora bien, observamos una ausencia de polifonía o ambigüedad narrativa, en contraste con otras tradiciones de la ficción política latinoamericana, en las que la violencia estatal con frecuencia invita al escrutinio. En última instancia, los relatos afirman el papel de la televisión peruana como generadora de consenso, reproductora de narrativas hegemónicas y agente de cierre simbólico del conflicto. Cánepa repara en el rol

fundamental que tuvieron estos acontecimientos clave para Fujimori y Montesinos:⁸

El manejo mediático de dos eventos centrales en la vida política del país son un ejemplo del éxito que tuvo el gobierno de Fujimori en este terreno. El primero de estos eventos fue la captura de Abimael Guzmán, jefe de Sendero Luminoso, y el segundo el rescate de los rehenes de la residencia del embajador de Japón. Ambos fueron cuidadosamente escenificados y transmitidos por televisión (Cánepa, 2001, p. 5).

En relación con los significados alineados a la historia oficial, siendo una historia reciente, aún hoy vivimos con las consecuencias de los veinte años de conflicto armado interno. En este siglo XXI seguimos sin comprender íntegramente que la escisión del país es profunda, que hay un quiebre estructural que nos atraviesa, que los privilegios asociados geográficamente a las ciudades de la costa y, los vacíos y silencios asociados a las ciudades de la sierra y la Amazonía tienen un componente étnico, racial, de clase, de género, que influye directamente en ausencia de derechos ciudadanos. Durante el Conflicto Armado Interno, el perfil mayoritario de las víctimas se puede reconstruir racial, económica y socialmente. Si no ponemos seriamente en perspectiva la ausencia estatal, la pobreza, el clasismo, el racismo que nos atraviesan como país, estamos condenados a repetir nuestra historia reciente.

Referencias

Alarcón-Llontop, L.-R., Antón-Chávez, A., & Clavijo-Correa, J. (2025). *Presencia de mujeres en series de ficción televisiva peruanas (2023): Desafíos narrativos de la representación femenina*.

⁸ Asesor principal de Alberto Fujimori en las sombras. Figura central en la compra de conciencias y líneas editoriales de los medios de comunicación nacionales. Hoy, cumple prisión en la Base Naval del Callao por los crímenes cometidos durante la dictadura.

- Comunicación Y Medios, 34(51), 149–161. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2025.76182>
- Bedoya Wilson, R. (2024). Panorama de algunas representaciones sobre el conflicto armado interno en el cine peruano. *Revista Del Instituto Riva-Agüero*, 9(1), 285–310. <https://doi.org/10.18800/revistaira.202401.007>
- Burt, J.-M. (2006). *Jugando a la política con el terror: el caso del Perú de Fujimori*. Debates En Sociología, (31), 27–54. <https://doi.org/10.18800/debatesensociologia.200601.002>
- Cairati, E. (2014). *El desafío de 1509 Operación Victoria: documentar la guerra de espionaje en el Perú*. Altre Modernità, (11), 179–185. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/4057>
- Cánepa, G. (2001). *La corrupción como espectáculo: El show de los vladivideos*. Revista Chilena de Antropología Visual, (3), 1–18.
- Carrión Domínguez, Á. (2019). *The ones who knock. La inventio narrativa de la quality tv en la edad de oro de las ficciones seriadas. Un estudio temático*. Tesis de doctorado. Universitat Autònoma de Barcelona]. Teseo. <https://aplicaciones.ciencia.gob.es/teseo/#/home>
- Cassano, G. (2019). *Representaciones de género y melodrama televisivo en el Perú: Una mirada al siglo XXI*. Tesis para optar por el título de Doctora en Sociología. En: <https://tesis.pucp.edu.pe/items/b8014f31-55c9-438d-bebb-5562b9039c58>
- Dettleff, J. A. (2021). *Nueva era tecnológica, con viejas prácticas. TV peruana y representación racial en el siglo XXI*. Animus. Revista Interamericana De Comunicação Midiática, 20(43). <https://doi.org/10.5902/2175497766688>
- Dettleff, J. A. (2020). *La representación del conflicto armado interno en la cinematografía peruana de ficción post-conflicto, como huellas de la memoria cultural* [Tesis doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile]. Repositorio UC. [https://repositorio.uc.cl/dspace/bitstream/handle/11534/45390/Dettleff%202020%20Tesis%20Version%20Fin al.pdf](https://repositorio.uc.cl/dspace/bitstream/handle/11534/45390/Dettleff%202020%20Tesis%20Version%20Final.pdf)
- Dettleff, J. A., Cassano, G., & Vásquez, G. (2013). *Perú: Una ficción de emprendedores*. En G. Orozco Gómez & M. I. Vassallo de Lopes

(Coords.), *Memoria social y ficción televisiva en países iberoamericanos: Anuario Obitel 2013* (pp. 391–427). Sulina.

Dettleff, J., & Cassano, G. (2013). Del balconazo a la televisión: la telepolítica de Alan García. En M. Ponce, & O. Rincón, *Caudillismo, e- política y teledemocracia*. Montevideo, Uruguay: Fin de siglo.

Field, S. (2013) *El manual del guionista*. PLOT.

Hall, S. (1997) *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Glasgow: The Open University.

Jara, U. (2017). *Secretos del túnel. 126 días de cautiverio en la residencia del Embajador del Japón*. Planeta.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores: Social Science Research Council.

Manrique, N. (2015). *Rumbo incierto, destino desconocido: el Perú bajo el segundo Alanismo* (Primera edición). SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Orozco, G., Lopes, M. I. V. de, & Alvarado, M. (2011). *Calidad de la ficción televisiva participación transmediática de las audiencias: Obitel 2011*. Globo Comunicação e Participações.

Panfichi, A., & Coronel, O. (2009). Cambios en los vínculos entre la sociedad y el Estado en el Perú: 1968-2008. En O. Plaza, *Cambios sociales en el Perú. 1968-2008*. Lima, Perú: PUCP- Facultad de Ciencias Sociales. Cisepa.

Pastor, C. (2014). *Representaciones del conflicto armado interno en el Perú a través del cine*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP.

Prensa El Montonero. (2016, October 28). *Jaime Carbajal, el librero generoso*. El Montonero.

Requena, J.C. (2001). La corrupción en la televisión peruana. Pantalla chica bolsillo grande. *Revista Probidad* (16).
https://www.academia.edu/29823551/La_corrupcion_en_la_television_peruana

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno.

Seger, L. (1990). *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona, España: Paidós.

Ulfe, M. E., Godoy, M., y Guerrero, S. L. (2022). Las diversas voces, memorias y miradas sobre el conflicto armado interno peruano a través de producciones cinematográficas y audiovisuales. *Bulletin de l'Institut français d'études andines*, 51(2), <https://doi.org/10.4000/1219m>

Valdez-Morgan, J. (2006). *Cine peruano y violencia: Realidad y representación: Análisis histórico de La boca del lobo*. *Contratexto*, (14), 177-196. Recuperado de <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/768/740>

Vivas, F. (1996). *Terror en serie*. Caretas. https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/articulos/474_digitalizacion.pdf&ved=2ahUKEwjTg-C81ruSAxUMIJUCHbdYOWcQFnoECCEQAQ&usg=AOvVaw1WrvWvuMw3TqFIDcFILxD5

Wilkinson, P. (2006). *Hostage-taking, Sieges and Problems of Response*. In *Terrorism versus Democracy. The Liberal State Response* (pp. 103–121). Routledge.

Zuninno, E., & Focás, B. (2021). La corrupción como problema público en la televisión argentina: interacción entre medios y audiencias. *Anagramas Rumbos Y Sentidos De La Comunicación*, 20(39), 129–155. <https://doi.org/10.22395/angr.v20n39a6>

3

Narrativas da Memória: a ditadura revisitada em *Betinho - no fio da navalha, do Globoplay*

Tatiana Siciliano
Bruna Aucar
Gabriel Neiva
Tatiana Helich

*Como beber dessa bebida amarga, tragar a dor,
engolir a labuta. Mesmo calada a boca, resta o peito.
Silêncio na cidade não se escuta.
(Cálice, 1978)*

A estrofe da canção *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil (1978), que abre este capítulo, sintetiza a atmosfera de um período político-social conturbado no país, provocado pela repressão ditatorial após o golpe civil-militar, em 1964. *Betinho – no fio da navalha* (2023), série ficcional-biográfica, produzida pelo Globoplay em parceria com o AfroReggae Audiovisual¹, relembra a história do sociólogo e ativista social Herbert de Souza, o Betinho (1935-1997). A trajetória de Betinho se confunde com a luta pela inclusão, cidadania e defesa da democracia no país. Este texto propõe uma discussão a referida obra, com o recorte da fase de mobilização política de Betinho na ditadura de 1966-1971, quando parte para o exílio. O objetivo é examinar como esta narrativa contribui para uma releitura crítica do período da Ditadura Militar (1964-1985) no

¹ Série criada por José Junior, dirigida por André Binder e escrita por Alex Medeiros, Sérgio Machado, Armando Praça, George Walker, José Junior, Manaíra Carneiro e Rafaella Camelo. A obra foi a primeira série brasileira a ser indicada ao *Canneseries*, festival francês que celebra a produção televisiva internacional.

atual ecossistema televisivo redimensionado por novas práticas produtivas e esportivas.

A ficção televisiva representa aspectos da experiência comum, contribuindo para a criação e circulação de memórias sobre o mundo social. Tramas históricas ou biográficas, especialmente, assumem um compromisso mais direto com a realidade, ao reconstruir personagens, cenários, acontecimentos e processos que remetem a vivências coletivas amplamente reconhecidas, através de reelaborações textuais que ressignificam simbolicamente o passado. Além disso, toma a televisão como agente fundamental na construção de uma memória coletiva (Halbwachs, 2003), em negociação com outras visões e interesses do que deve ser lembrado, esquecido, silenciado e valorizado (Pollak, 1989; Jelin, 2012).

No contexto de disputas por relevância simbólica e atenção no universo audiovisual contemporâneo, plataformas de streaming têm investido em conteúdos originais que unam prestígio cultural e temáticas de apelo local, ao mesmo tempo em que buscam circular em espaços internacionais (Lotz, 2022). *Betinho* representa este esforço ao oferecer novas interpretações sobre o passado recente do país, ao mesmo tempo em que se alinha às estratégias comerciais de consolidação do Globoplay como principal sistema de streaming nacional. Ao revisitar a trajetória de Herbert de Souza, a série de oito episódios, com aproximadamente 60 minutos cada, opera uma reconstrução sensível de uma figura central da resistência à repressão, conjugando memória pessoal e coletiva. Trata-se de um projeto que reforça a identidade da plataforma ao apostar na história brasileira como modelo de negócios, ao mesmo tempo em que propõe novo “enquadramento da memória” (Pollak, 1989), editando e suprimindo imagens e discursos que associavam a empresa de comunicação ao governo militar.

Neste sentido, a série não apenas posiciona o Globoplay como produtor de conteúdo nacional qualificado, mas também atualiza o papel tradicional da própria TV Globo na construção de um imaginário de brasilidade, e de defesa às prerrogativas da democracia, agora transposto para o seu *hub* digital. Se no período

de redemocratização do país, a TV Globo ainda era identificada como aliada do governo militar, atualmente, a emissora busca reescrever seu passado por meio de obras ficcionais que denunciam os abusos da ditadura como *Anos Rebeldes* (TV Globo, 1992), *Os dias eram assim* (TV Globo, 2017) e *Betinho - no fio da navalha* (Globoplay, 2023), com intuito de dissociar sua imagem do poder político da época da ditadura.

O presente estudo adota uma abordagem metodológica qualitativa e interpretativa, articulando duas frentes principais de investigação: a análise narrativa da obra e o uso de entrevistas com profissionais diretamente envolvidos em sua produção: Daniel de Castro, filho de Betinho, produtor associado da série e presidente do conselho da ONG Ação da Cidadania, fundada por Herbert de Souza; e Alex Medeiros, Head de Drama & Documentários dos Originais Globoplay e roteirista da obra².

Na parte da análise narrativa, a pesquisa baseou-se no método de Francis Vanoye e Anne Goliot-Été (1994), que defendem que a análise fílmica requer simultaneamente a interpretação sócio-histórica da obra e a decomposição de seus múltiplos elementos visuais e sonoros. Também dialoga com a perspectiva de Diana Rose (2002), segundo a qual não existe um método capaz de abarcar a totalidade do fenômeno audiovisual, pois cabe ao pesquisador selecionar o percurso analítico mais adequado aos objetivos da investigação. Seguindo essas orientações, o estudo concentra-se especialmente nas cenas em que a ditadura militar se torna mais evidente, investigando como tais sequências articulam memória histórica, representação social e escolhas estéticas. Dessa forma, a metodologia adotada permite compreender de que maneira a série mobiliza uma convergência entre narrativa histórica, memória cultural e estratégia de mercado, iluminando o papel do Globoplay na articulação entre prestígio, identidade nacional e competitividade no ecossistema de conteúdo sob demanda.

² Entrevistas realizadas em abril de 2024 no Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

O quadro teórico articula os campos dos estudos da memória (Pollak, 1989; Sarlo, 2012; Halbwachs, 2003; Gagnebin 2002; Assmann 2011), com o da crítica das plataformas digitais (Lotz, 2022; Lobato, 2019; Straubhaar *et al.*, 2021). A memória, como propõe Halbwachs (2003), é um processo social e coletivo, mediado por instituições que organizam e atualizam o passado a partir das demandas do presente. Nesse sentido, a televisão e, mais recentemente, as plataformas de *streaming*, atuam como dispositivos privilegiados de reconfiguração da memória pública, desempenhando um papel central na construção dos sentidos sobre o passado.

Globoplay: arquivo e estratégias de negócios no ecossistema global

Nesse contexto, é essencial considerar o papel das plataformas de *streaming* na atual reconfiguração do campo audiovisual brasileiro. Como destacam Lotz (2022) e Lobato (2019), vivemos um momento de convergências e transmediações, em que o novo ecossistema midiático ultrapassa os limites da radiodifusão tradicional e incorpora uma multiplicidade de plataformas, algoritmos, fluxos transnacionais e públicos fragmentados. A televisão linear divide espaço com um sistema híbrido, no qual filmes, séries, formatos e conteúdos sob demanda coexistem e competem em um ambiente comunicacional globalizado, moldado por tecnologias digitais, novas formas de consumo e interação com as audiências.

Embora tenha ampliado o acesso a uma variedade inédita de narrativas e estéticas, o modelo também trouxe desafios significativos, entre eles a difusão de lógicas comerciais globais, capitaneadas pelos padrões mercadológicos estadunidenses, que frequentemente se sobrepõem às especificidades culturais locais (Straubhaar *et al.*, 2021). A partir de meados da década de 2010, essa política de transnacionalização passou a operar em duas frentes: de um lado, abriu novas oportunidades de circulação para produções

regionais; de outro, promoveu uma profunda reorganização em indústrias televisivas historicamente consolidadas e rentáveis, como a brasileira, estruturada no modelo da televisão aberta e no investimento em melodramas seriados, principalmente através do formato da telenovela diária. Essa diversificação do conteúdo, com a ampliação do acesso a produtos estrangeiros, inaugurou uma nova disputa pelo controle narrativo e pelos modos de produção, quebrando antigas hegemonias e lideranças econômicas. Como destaca Lotz (2018, p. 06), “Os serviços de vídeo distribuídos pela internet estão criando novos mercados dinâmicos e mudando os mercados existentes de maneiras imprevisíveis”³.

A intensificação da competição global impôs um redesenho estrutural da TV Globo que culminou com o lançamento do Globoplay, em dezembro de 2015. A plataforma emerge como resposta à exigência pela digitalização dos acervos e adoção de novas lógicas de distribuição, curadoria e engajamento no universo audiovisual. Em um ambiente onde visibilidade, dados e atenção se tornaram recursos econômicos centrais (Hesmondhalgh, 2019; Lotz, 2018), o Globoplay busca combinar estratégias nacionais de preservação de seus arquivos históricos e investimento em produções originais, enquanto os players internacionais passaram a explorar outros gêneros locais como mecanismos de inserção e rentabilidade (Aucar *et al.*, 2025).

Diferentemente de *players* internacionais como Netflix, HBO Max, Disney+ ou Prime Video, que operam majoritariamente sob uma lógica de **escala global e padronização cultural**, o Globoplay vem apostando em um projeto de **nacionalização da experiência de streaming**, ancorado em um repertório de “narrativas sobre o Brasil, para brasileiros, feitas por brasileiros”, conforme depoimento do diretor-presidente da Globo, Paulo Marinho, em evento voltado para

³ Traduzido de: “Internet-distributed video services are creating dynamic new markets, and they are changing existing markets in unpredictable ways”.

produtores de audiovisual⁴. O compromisso de brasilidade, construído e difundido por meio das telenovelas a partir de 1970, na TV Globo, agora é transposto para um sistema híbrido que combina televisão aberta, canais pagos e conteúdo por demanda em um mesmo espaço comunicacional. Como categoriza Newton Cannitto (2020, p. 21), “está em crise o modelo antigo de coletivo, ou a comunidade imaginada dos anos 1970: a comunidade de ‘todos os brasileiros’. Nessa utopia maluca, todos os brasileiros assistiriam ao mesmo conteúdo. Esta proposta não se sustenta mais”.

Essa convergência multissistêmica diferencia o *streaming* nacional de outras plataformas, pela valorização do ecossistema televisual e apelo à memória e nostalgia, especialmente no catálogo das telenovelas, articulando estratégias de **continuidade cultural** e de **renovação tecnológica**. Ao investir em conteúdos originais que se vinculam com o patrimônio simbólico da TV Globo, o braço digital reposiciona-se como agente cultural relevante na disputa por visibilidade e legitimidade. O que justifica o investimento em **conteúdos originais de prestígio**. Conforme destacado por Alex Medeiros⁵, a série *Betinho* faz parte dessa prerrogativa editorial do Globoplay que privilegia narrativas nacionais com potencial de prestígio e de circulação internacional. Coloca em evidência a mobilização estratégica da memória, não apenas no sentido de recuperação do passado, mas de construção de um campo com novas representações, ressignificando e atualizando o debate sociopolítico para as questões do presente. Assim, memória e identidade tornam-se também **ativos mercadológicos**, convertidos em diferenciais de marca.

Na obra analisada, a parceria com a produtora AfroReggae Audiovisual também expressa a capilaridade produtiva derivada do modelo de negócios do streaming, em que grandes produtores,

⁴ Trecho do discurso de abertura do Diretor-presidente da Globo, Paulo Marinho, no “Festival Acontece”, evento para produtores de audiovisual, realizado no dia 11 de abril de 2024 nos Estúdios Globo, no Rio de Janeiro.

⁵ Entrevista realizada em 17 de abril de 2024 no Departamento de Comunicação da PUC-Rio.

como a TV Globo, precisaram descentralizar seus processos produtivos para reduzir custos e otimizar a capacidade de produção voltada para a lógica de arquivo (Cannitto, 2020). Com isso, as parcerias com o mercado independente de audiovisual tornaram-se mais frequentes.

A construção da ditadura militar no arquivo do Globoplay

As estratégias de rememoração da Globo não são recentes. Projetos como o *Vale a Pena Ver de Novo* (no ar desde 1980) e *Vídeo Show* (1983-2019), por exemplo, já configuravam tentativas de organizar uma memória televisiva institucional, reforçando o reconhecimento de personagens, tramas e momentos que marcaram a trajetória da emissora, também numa tentativa de aproximação com o telespectador.

Com o objetivo de mapear as obras sobre o período ditatorial apresentada pelo Globoplay, realizou-se uma pesquisa no catálogo da plataforma. Ao buscar por “Ditadura Militar”, considerando filmes, séries, documentários e minisséries, é possível encontrar filmes como *Ainda estou aqui* (2024), *Betinho – no fio da navalha* (2023), *Marighella* (2019), *Batismo de Sangue* (2006) e *O Que É Isso, Companheiro?* (1997), além da minissérie *Anos Rebeldes* (1992). A série documental *Enredos da Liberdade: O Grito do Samba pela Democracia* (2024) também pode ser considerada, pois discute o processo de criação dos sambas-enredo, surgidos nos anos 1980, em meio ao contexto de ruptura com o regime militar, eclodindo no período da redemocratização no Brasil.

Com esse levantamento, nota-se que a temática ainda é pouco explorada pela plataforma e chama atenção que, a partir de 2023, aparentemente, inicia-se um investimento do próprio *streaming* com a temática, pois *Betinho*, *Ainda estou aqui* e *Enredos da Liberdade* fazem parte do catálogo de produções originais Globoplay, isto é, são conteúdos criados especificamente para a plataforma de *streaming*, seja em parceria com outras produtoras ou feitos exclusivamente pelo Grupo Globo. *Ainda estou aqui* é o primeiro

longa-metragem original da plataforma e vencedor do Oscar de Melhor filme internacional (2025).

Ao representar a ditadura militar, a Globo frequentemente privilegiou perspectivas individualizadas, centradas em dramas pessoais e histórias de superação, como pode ser visto em *Betinho – no fio da navalha*, produto original da plataforma, bem como também em *Marighella*, produção da O2 Filmes e coprodução da Globo Filmes. Essa estratégia pode ser compreendida como parte da construção da imagem institucional da emissora enquanto “parceira do telespectador”, interessada em produzir vínculos afetivos e simbólicos com seu público (Jost, 2005).

No ano da comemoração dos 60 anos do grupo Globo, a série documental *O Século do Globo* (2025) trouxe, em seu segundo episódio “O jornal e a ditadura”, a relação da imprensa, em especial do jornal *O Globo*, com o período ditatorial, apontando sutilmente o apoio do jornal ao regime, mas também revelando os momentos de tensão com a censura e a repressão. Reforça assim, mais uma vez, a estratégia institucional do Globoplay de posicionar-se como um “lugar de memória” (Barbosa; Ribeiro, 2007), ao selecionar, recortar e legitimar aspectos do passado que contribuem para valorizar a marca no presente.

Os enquadramentos de *Betinho – no fio da navalha*: tributo à memória na série ficcional biográfica

Na série analisada, a figura de Betinho é apresentada como síntese de múltiplas lutas: contra a ditadura, a fome, a Aids e a exclusão social. Tal pluralidade torna-se central na estrutura diegética, que alterna momentos de denúncia, intimidade e resistência política. A partir disso, entende-se novamente, com base em Maurice Halbwachs (2003), como o processo de rememoração coletiva evidencia a construção discursiva sobre o sujeito biografado. Essa estrutura narrativa opera um enquadramento de memória (Pollak, 1989) em que certos elementos da trajetória pessoal e da sua consequente periodização de época se configuram

como metonímia do Brasil. Na obra, a presença constante da vigilância, da ameaça de morte e do exílio cria uma atmosfera de tensão permanente, que dialoga com o seu próprio subtítulo – “no fio da navalha” – sugerindo a precariedade da vida sob regimes autoritários.

A partir dessa vivência, a série narra também transformações históricas decorrentes da Ditadura Militar. Enquadra-se, então, a memória da trajetória de Betinho em concomitância com as novas demandas sociais da época. A partir disso, apresenta-se a ramificação dos novos atores sociais que entraram em cena a partir do final da década de 1970 (Sader, 1988). Posteriormente, a epidemia da AIDS e a da fome reposicionam a memória de personagens que estiveram em companhia ao ativista neste processo de afirmação do espaço de cidadania na transição do período democrático entre os anos 1980 e 1990. Desse modo, aparecem não apenas os irmãos Souza (Henfil e Chico Mário), mas também o sociólogo e escritor Herbert Daniel, figura-chave pelos direitos LGBTQIA+, ativista que também acaba vitimado pela AIDS. Outros personagens reais importantes representados são: o infectologista Valber Silva, figura fundamental da conscientização sobre o vírus HIV no campo da saúde pública e amigo de Betinho; e Atila Roque, pesquisador assistente do IBASE (Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas)⁶, que acaba exercendo um papel importante na afirmação dos Direitos Humanos no país, sendo o fundador da Anistia Internacional no Brasil em 2011.

A figura de Betinho, com sua trajetória marcada pela coerência e resistência política, pode ser vista ainda como contraponto à ascensão de ideologias autoritárias do contemporâneo. Ao dramatizar sua história, a série também acena para um sentimento de nostalgia progressista, que busca reafirmar valores de solidariedade, justiça e democracia num momento de crise

⁶ Organização não governamental fundada em 1981 por Betinho e Carlos Afonso, voltada para reafirmar os rumos da cidadania em tempos de transição democrática.

institucional e ascensão de diferentes formas de conservadorismo. Neste âmbito, mobiliza um processo recorrente de um discurso ético típico das biografias sobre a trajetória de personagens históricos (Dosse, 2005). Assim sendo, o fio narrativo de série capitaliza este espaço de recordação enquadrando tais acontecimentos como uma espécie de “dever da memória” ao restaurar o protagonista como paradigma destas práticas de cidadania, comumente esquecidas no senso comum brasileiro e internacional das primeiras décadas do século XXI.

Analisa-se aqui as pistas fornecidas para compreender como a narrativa da trajetória do Betinho e subsequente contexto histórico brasileiro está sendo recordado. Esses movimentos da memória, ou melhor, rastros deixados pelo processo de inscrição da memória (Gagnebin, 2002) ajudam a organizar a construir e enquadrar um discurso específico sobre a trajetória de Betinho e os acontecimentos associados ao mesmo como lugar central da rememoração da transição entre Ditadura e período da redemocratização. Dessa maneira, neste trabalho privilegiamos as representações relativas ao período ditatorial, presentes nos três primeiros episódios.

O primeiro episódio reúne as cenas mais significativas para o foco desta pesquisa – a representação da ditadura militar – ao acompanhar o protagonista em sua vida na clandestinidade dentro do próprio país, sob identidade falsa, até sua fuga para o exílio. O segundo episódio aborda o regresso de Betinho após a promulgação da Lei da Anistia, em 1979, e o processo de readaptação depois de oito anos fora do país. Já o terceiro enfatiza o movimento das Diretas Já e incorpora diversas imagens de arquivo produzidas pela Globo, que, conforme Alex Medeiros, detém “o maior acervo de imagens jornalísticas do Brasil”.

As cenas selecionadas pertencem ao primeiro episódio, o piloto da obra, intitulado “Um homem de sorte”, com 60 minutos de duração. Serão discutidas duas sequências escolhidas por transmitirem signos associados ao uso da força repressiva: militares fardados, armas, assassinato, personagens que se

escondem com medo. São momentos que também marcam a trajetória de Herbert de Souza como um homem inserido em um regime de exceção e perseguido por sua militância na ação social e no enfrentamento à perda de direitos civis e políticos. Betinho fundou a Ação Popular (AP) em 1962, colaborou com o projeto de reformas de base que buscavam democratizar a estrutura agrária e ampliar o acesso à terra durante o governo João Goulart e posicionou-se abertamente contra o regime que depôs o presidente eleito e instaurou uma ditadura no país.

As cenas analisadas são:

a) os primeiros minutos do episódio, que mostram a perseguição militar e a razão de seu ingresso na clandestinidade dentro do próprio país durante sete anos;

b) o assassinato do companheiro de fábrica, onde trabalhava como operário no ABC Paulista sob o codinome Wilson, articulado à notícia da decretação do AI-5. A cena combina ficção com material sonoro e imagético de arquivo. Após esse acontecimento, Betinho percebe não ter mais condições de viver clandestinamente no Brasil e parte para o exílio, já separado de sua mulher e filho, onde ficou por oito anos.

O piloto da série inicia de forma impactante e frenética. Os vários cortes, os diversos cenários, os sons que se misturam, os diálogos, as personagens e as encenações conferem a atmosfera de perseguição política, perigo e temor. A introdução dura dois minutos e 47 segundos até entrar a abertura com o letrero “Globoplay apresenta”, seguida dos créditos da obra. O episódio começa com a câmera focalizando um aparelho telefônico fixo, de discagem, que remete ao final dos anos 1960 e início dos anos 1970. Ao mesmo tempo, se ouve um barulho alto, característico do toque desse meio de comunicação, escuta-se também uma música que insinua um clima de tensão e o som estridente de sirenes de polícia. Um letrero indica o local e a data retratada: Rio de Janeiro, 23 de dezembro de 1966.

A cena é noturna, escura, iluminada pelos faróis dos carros de polícia, onde mal se vê os policiais armados, que descem e correm

em direção ao alvo, ainda não revelado. Corta para dentro de uma residência de classe média, onde uma mulher aparece sob a luz de um abajur com expressão nervosa. Ecoa novamente o som da campainha do telefone mesclada às sirenes das viaturas. A música tensa continua compondo a paisagem sonora. Ela anda pela sala e com uma voz aflita, mas ao mesmo tempo sussurrada, fala: “Mãe, Mãe! O Daniel. Pega o Daniel”. A mulher entra apressada no corredor. No fundo, encostado à parede, se vê um homem com expressão de sofrimento e respiração ofegante. Fora do plano, ouve-se um choro de bebê, o telefone continua tocando. Corta para o corredor de um prédio. Policiais armados, uniformizados e usando capacetes, correm. Ouve-se o barulho das botas desses homens que sobem os degraus das escadas e avançam velozmente. O som mistura a trilha tensa ao choro infantil. O ambiente escuro, onde se vê, sem enxergar os detalhes, reforça a atmosfera de medo e insegurança materializada pelas performances dos atores e os ruídos constantes e ameaçadores.

Figura 1: Close na expressão de aflição de Irles (mulher de Betinho, representada pela atriz Leandra Leal). Cena inicial do episódio 1 da série *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 2: Close na expressão de dor de Betinho (representado pelo ator Júlio Andrade). Cena inicial do episódio 1 da série *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



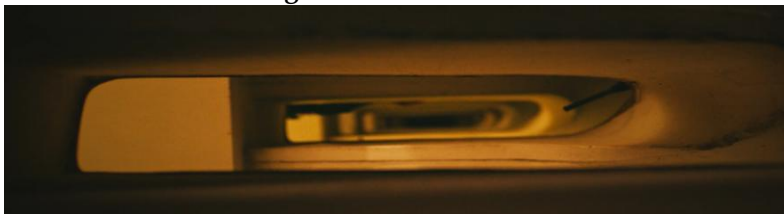
Fonte: Globoplay.

Figuras 3 e 4: Militares uniformizados correndo armados nos corredores do prédio onde está Betinho e subindo os degraus da escada. Ao fundo, na Figura 4, se vê o cano do fuzil, em meio ao vão da escadaria. Cena inicial do episódio 1 da série *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 4: Cano do fuzil



Fonte: Fonte: Globoplay.

Corta para a mulher que entrega o bebê a uma senhora e corre angustiada em direção ao homem com expressão sofrida, durante toda a ação permaneceu na mesma posição, e diz: “Eles estão subindo, eles estão subindo”. Chegam a outro cômodo, que sugere ser uma sala pelo cenário (quadros, telefone sobre um aparador, porta de saída e ao fundo um pedaço de um piano). O casal passa por um senhor em frente a porta. Corta para uma tomada do vão das escadas e logo surgem muitos policiais subindo apressadamente com seus fuzis anunciados pelo ruído de seus coturnos. Correm em direção a um apartamento. O som seco e alto de uma porta sendo aberta com violência. O homem com rosto sofrido observa a ação, escondido. Ao fundo se escuta uma voz masculina fora do campo visual: “Betinho, você é o fundador da AP, Ação Popular?” A voz de outro homem desesperado (também ausente do enquadramento visual) brada: “Eu não sou Betinho, eu não sou Betinho”. A câmera continua a dar um close no homem escondido e com expressão de sofrimento.

Corta para um policial apontando a metralhadora. Escuta-se mais uma vez a voz fora da cena: “Comunista de merda, foi difícil de te achar”. A câmera segue vários policiais carregando truculentamente para fora do prédio o homem (“subversivo”) que diz aos gritos não ser o Betinho que eles procuram. Corta para o homem que assiste escondido e se contorce de dor, sendo ajudado pela mulher e o homem mais velho. O casal de senhores retorna da janela e diz que eles já foram embora. A mulher mais jovem fala para o homem que se contorce no sofá que eles precisam sair imediatamente.

Figura 5: Militares levam homem preso, que acreditam ser o Betinho, mesmo com toda a negação. Episódio 1 de *Betinho – no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 6: Betinho sofre com a dor intensa, Irles diz que eles precisam fugir naquele momento. Episódio 1 de *Betinho – no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

O espectador descobre que o homem com dor é Betinho, apenas no final da ação. Quando o mais velho fala seu nome, dizendo que ele precisa cuidar da úlcera. O casal afirma que precisa fugir. O senhor então entrega a chave do próprio veículo à moça. Nesse momento confirma-se o que já se subentendia: ela é a esposa de Betinho, o bebê é o filho do casal, e o homem e a mulher mais

velhos são seus pais e sogros. Eles recebem a chave, despedem-se com um abraço, e o senhor diz: “esses desgraçados não vão durar para sempre”. O bebê permanece com os avós. Encerra-se, assim, o primeiro bloco de análise, que apresenta ao telespectador o primeiro casamento do protagonista, a batida da polícia, a tensão e o medo da prisão, além da consequente entrada da família na clandestinidade.

Embora não faça parte da ação do primeiro bloco, resumimos aqui a fuga do casal do Rio de Janeiro até São Paulo. Irles dirige à noite por uma estrada escura e deserta, iluminada apenas pelos faróis, enquanto Betinho, gemendo de dor, permanece deitado no banco traseiro. A descrição segue até a entrada do protagonista no hospital, carregado no ombro pela mulher, onde é operado da úlcera. Essa sequência é fundamental para a interpretação do material analítico selecionado.

Durante o trajeto, alguns elementos visuais e sonoros ajudam o espectador a compreender quem é Betinho. A trilha sonora – *Sinal Fechado*, de Paulinho da Viola, na voz de Elis Regina – não existia em 1966, ano da fuga, pois foi defendida pelo autor no V Festival da TV Record em 1969, o primeiro após o AI-5. Ainda assim, o tom áspero e apressado da canção se ajusta à *mise-en-scène*. Ecoam versos como: “Olá, como vai? Eu vou indo e você, tudo bem? [...] Eu vou indo em busca de um sono tranquilo, quem sabe?” e “tanta coisa eu tinha a dizer, mas eu sumi na poeira da rua”. As imagens da estrada se intercalam com lembranças de Betinho adolescente, tuberculoso, observado com angústia pela mãe e pelos irmãos Henfil e Chiquinho obrigados a vê-lo por trás de uma cerca devido ao risco de contágio.

No final da viagem, Irles carrega Betinho até o saguão do hospital, onde ele é operado. No processo de internação, torna-se evidente o embaraço dela ao manejar um documento falso que rebate Betinho como Paulo. Os riscos continuam: enquanto espera a cirurgia, Irles vê dois militares no corredor. A câmera destaca primeiro os coturnos e as sombras no chão, enquanto ecoa o som dos passos. Eles entram numa sala e retornam com o braço levantado,

sugerindo coleta de sangue. O mistério é então ironicamente revelado: o cirurgião – companheiro da AP e cunhado de um militar – pede à irmã que fale com o marido coronel, apresentado como “herói nacional”, mobilizando o batalhão inteiro para doar sangue a Betinho, sem saber quem ele era. O desfecho escancara o Betinho que se equilibra no fio da navalha: fisicamente frágil, mas sobrevivente da tuberculose, da hemofilia e da úlcera. Como afirma o próprio Betinho na entrevista usada no documentário *Betinho: A esperança equilibrista* (Globo Filmes, 2015), e como ecoa na atuação de Júlio Andrade na série da Globoplay: “Eu costumo dizer que nasci para o desastre, mas que eu tive muita sorte”.

Figura 7: Câmera focaliza os coturnos e militares são vislumbrados por meio de suas sombras refletidas no chão. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

A segunda parte do *corpus* analítico marca a passagem para o segundo momento da ditadura, com a instauração, em 13 de dezembro de 1968, do mais repressivo instrumento jurídico do regime: o Ato Institucional nº 5, decretado pelo então presidente General Costa e Silva. Extinto dez anos depois, o AI-5 inaugura o período mais violento do regime, os chamados “Anos de Chumbo” (1969-1974), e concede poderes extraordinários ao governo militar: cassar mandatos parlamentares, suspender direitos políticos,

fechar o Congresso Nacional e suprimir o *habeas corpus* para crimes definidos como políticos. Na prática, qualquer pessoa que se manifestasse contra o regime podia ser presa e detida arbitrariamente, sem intervenção judicial, cenário que facilitou a tortura e o desaparecimento de opositores.

Após assumir outras identidades e funções, Betinho é enviado pela AP ao ABC Paulista para um trabalho de base. Como operário de uma fábrica de porcelanas, vive numa comunidade de clandestinos que só se conhecem pelos codinomes. Sob o nome de Wilson, ele trabalha na linha de produção, observada pelo supervisor, em cenas de luz clara e trilha suave que contrastam com a tensão política do período. Apesar das restrições financeiras e da distância da família, sente-se próximo de seu propósito: a conscientização da base, seja no cotidiano da fábrica, seja nos encontros noturnos com trabalhadores, onde fala em tom calmo, claro e didático. É nesse contexto que conhece Raimundo, operário que se entusiasma com as novas ideias. Wilson lhe presenteia com *Humanismo Integral*, de Jacques Maritain, publicado em 1936, obra incorporada às leituras da ala progressista da Igreja Católica — ambiente onde Betinho iniciou sua formação na ação social. O livro, inclusive, fora-lhe dado por um eclesiástico da Ação Católica.

Figura 8: Betinho vê de longe o corpo do companheiro Raimundo assassinado e estendido na rua, cercado por policiais. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 9: Close no corpo morto e ensanguentado de Raimundo com o livro presenteado por Betinho exposto. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 10: A presença de policiais interrogando as pessoas que passam pela cena do assassinato. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Um dia, ao sair da fábrica, Wilson se depara com o corpo do companheiro estendido no chão, ensanguentado, com o livro que lhe havia presenteado, caído ao lado. Policiais armados cercam a cena, observada à distância por trabalhadores e curiosos. A trilha instrumental é tensa, e Betinho assiste a tudo com expressão angustiada. As imagens que antecedem o assassinato de Raimundo já vinham acompanhadas de sonoras de arquivo com a transmissão

oficial do AI-5, realizada no Palácio Laranjeiras e veiculada em cadeia nacional. O texto é lido pelo locutor Alberto Cury, voz histórica do programa *A Voz do Brasil*. A paisagem sonora da série reforça essa referência: ouvimos também a vinheta do programa, associada a imagens do menino Daniel, filho de Betinho com cinco anos na narrativa, brincando com soldadinhos ao lado de um rádio antigo, mesmo para a época retratada.

A montagem alterna, então, a leitura do Ato Institucional com imagens de arquivo, entremeadas às de Irlles e Daniel em casa — ela lendo, ele brincando — e às de Betinho na fábrica. No áudio, ecoa a voz de Cury:

O ato editado pelo chefe do governo com o referendo de todo ministério está concebido nos seguintes termos: fica suspensa a garantia do habeas corpus nos casos de crimes políticos contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular. O presidente da República, do interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos estados, e municípios, sem as limitações previstas na constituição. Parágrafo único: o presidente da república poderá suspender os direitos políticos de quaisquer cidadãos pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais. Fica decretado o recesso do Congresso Nacional a partir desta data. Artigo segundo: o presente ato complementar entra em vigor nesta data revogadas as instituições em contrato. Brasília, 13 de dezembro de 1968.

Na mesma sequência, enquanto o áudio do AI-5 continua, surgem imagens de arquivo do enterro do estudante Edson Luís, assassinado pela polícia durante a repressão a um protesto estudantil contra o preço do bandeirão.

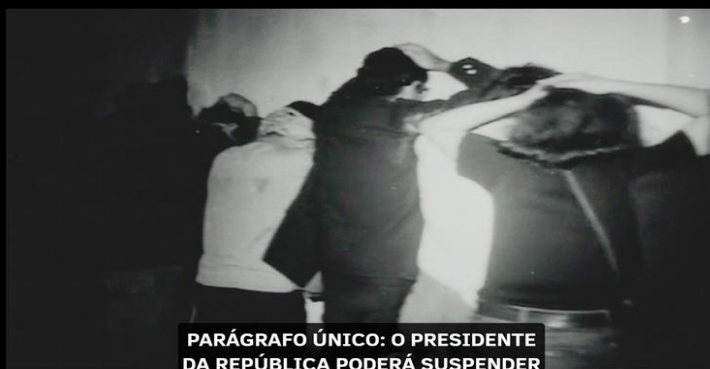
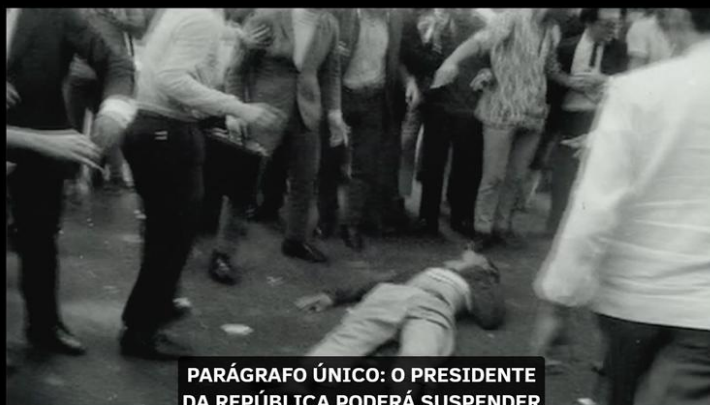
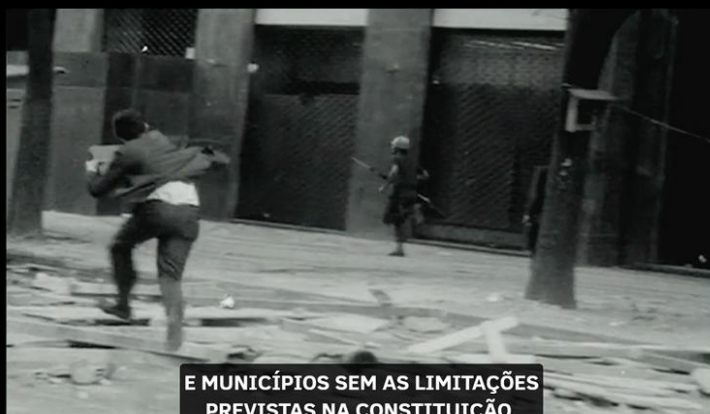
Figura 11: Imagem de arquivo do corpo de Edson Luís em 1968. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figuras 12, 13, 14 e 15: Imagens de arquivo de manifestações contra o assassinato de Edson Luís em 1968. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.





Fonte: Globoplay.

Na série, imagens de arquivo são intercaladas com as cenas ficcionais protagonizadas pelos atores, recurso que confere maior verossimilhança à narrativa e reforça seu caráter de obra dramatizada construída a partir de depoimentos de pessoas que conviveram com Betinho. Entre elas está seu filho, Daniel Souza, cuja participação contribuiu para a caracterização da série (Silva, 2022). Esse procedimento aparece ao longo dos oito episódios e, no piloto, destaca-se em dois momentos: o já mencionado, que sinaliza o aprofundamento autoritário e violento do regime militar, e aquele que mostra o exílio de Betinho no Chile ao final do capítulo. O uso de material de arquivo mesclado à ficção não é inédito no Grupo Globo. Em 1992, a minissérie *Anos Rebeldes*, concebida por Gilberto Braga para a TV aberta, também lançou mão dessa estratégia. Na obra, o cineasta e documentarista Silvio Tendler, integrante da equipe de direção, produziu clipes filmados em película 16 mm, em preto e branco, nos quais mesclou personagens ficcionais com imagens reais do período da ditadura militar no Brasil.

Betinho é retirado da cena do assassinato por Marli, em um Fusca azul. Marli – cujo nome verdadeiro é Maria Nakano – é o contato responsável pela casa do grupo clandestino da Ação Popular (AP). Ao longo da narrativa, ela se torna a companheira oficial de Betinho, após sua separação de Irlles, e o acompanha tanto nos oito anos de exílio quanto em toda a sua vida de volta ao Brasil. Betinho não “cai”, gíria militante que significava ser preso: a organização consegue providenciar documentação falsa para que ele fuja para o Chile, então governado pelo recém-eleito presidente socialista Salvador Allende (1970-1973).

No automóvel que marca a primeira etapa de sua rota de fuga, irrompe a voz de Maria Bethânia cantando *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil. A canção foi composta para o show Phono 73, organizado pela gravadora Phonogram no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo. Ao tentarem apresentá-la, porém, tiveram os microfones cortados pela censura (Gomes e Lincolins, 2025). *Cálice* só seria oficialmente lançada em 1978, no LP *Chico Buarque*, e, na voz de Bethânia, no mesmo ano, no LP *Álibi*.

Portanto, anos depois da fuga de Betinho para o exílio, em 1971. Ainda assim, o trecho que ecoa se ajusta perfeitamente à atmosfera dramática da sequência:

[...] De que me vale ser filho da santa,
melhor seria ser filho da outra.
Outra realidade menos morta,
tanta mentira, tanta força bruta.
Como é difícil acordar calado,
se na calada da noite eu me dano.
Quero lançar um grito desumano,
que é uma maneira de ser escutado.

Enquanto a trilha sonora continua, entram imagens de arquivo coloridas, de diferentes épocas e fora da ordem cronológica, simbolizando as ditaduras militares no Cone Sul. Mesclam-se cenas de soldados queimando livros, um desenho de Che Guevara, a presença de tanques nas ruas, policiais revistando transeuntes, o Palácio La Moneda em chamas durante o golpe que derrubou Allende (1973), o Estádio Nacional do Chile — principal centro de detenção e tortura de presos políticos —, além de fotografias oficiais dos generais Augusto Pinochet e Jorge Rafael Videla, que instauraram ditaduras no Chile e na Argentina, respectivamente. No Brasil, veem-se imagens do general Ernesto Geisel recebendo a faixa presidencial de Emílio Garrastazu Médici (1974); da inauguração da Ponte Rio-Niterói (1974); das greves do ABC (1978-1979), com Lula na liderança operária; e, por fim, Henfil, interpretado por Humberto Carrão, lendo *O Pasquim*, jornal de oposição do qual era cartunista. Essa montagem final funciona como uma elipse temporal e um gancho para o segundo episódio, que abordará a Lei da Anistia (1979) e o retorno de Betinho ao Brasil.

Figura 16: Soldados queimam livros e papéis em imagem de arquivo, sem indicação do país do Cone Sul. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 17: Registro de Pinochet e Videla em evento sem identificação de data ou local, alusivo às ditaduras chilena e argentina. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 18: General Médici transmite a faixa presidencial ao também general Geisel, em 1974. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 19: Lula no movimento sindical, liderando comícios durante as greves operárias do ABC Paulista. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Figura 20: Henfil lendo o jornal de oposição *O Pasquim*. Episódio 1 de *Betinho - no fio da navalha*, 2015.



Fonte: Globoplay.

Ao abordar a ditadura militar por meio de uma linguagem híbrida – entre o documental e o ficcional – as cenas apresentadas na série tensionaram os limites entre o real e o representado. Conforme apontado por Kornis (2003), as narrativas audiovisuais históricas devem ser compreendidas como formas legítimas de interpretação do passado, com capacidade de produzir conhecimento histórico por meio de repertórios visuais e linguísticos amplamente reconhecidos pela audiência. A dramatização da trajetória de Betinho mobilizou, portanto, não apenas fatos históricos, mas também afetos, subjetividades e disputas simbólicas.

Considerações Finais

A série *Betinho - no fio da navalha*, do Globoplay, evidencia um projeto estratégico de continuidade e reinvenção da Globo no ambiente digital. Mais do que disputar assinantes, a plataforma busca redefinir a centralidade histórica da televisão brasileira na era das plataformas, tensionando o domínio estrangeiro no

mercado audiovisual nacional. Nesse sentido, o serviço opera uma transformação simbólica ao converter seu acervo em arquivo, a memória em estratégia e o conteúdo nacional em diferencial competitivo.

Por meio de uma política narrativa que articula memória histórica, representação social e cuidado estético, o Globoplay reafirma a relevância da Globo como instituição e marca mediadora da cultura brasileira, agora reposicionada no campo global do audiovisual sob demanda. Assim, a plataforma não apenas preserva a memória da televisão, mas a reinscreve dentro de um regime de visibilidade em que determinados fragmentos do passado são valorizados e outros permanecem ausentes e contribui para a reatualização de uma memória que, embora coletiva (Halbwachs, 2003), é constantemente moldada por disputas simbólicas e práticas de negócios.

A construção narrativa da série combina múltiplos recursos: reconstituições ficcionais em fotografia de alto contraste, documentos históricos, imagens de arquivo, caracterizações minuciosas, efeitos sonoros que intensificam o suspense e o drama, simulações de ambientes da época e uma trilha sonora cuidadosamente curada. O que demonstra a intenção da plataforma em dialogar com várias gerações de espectadores, criando camadas de identificação tanto emocionais quanto históricas.

Também reforça o papel dos meios de comunicação como vetores de um “espaço de recordação” (Assmann, 2011), ao produzirem “um depósito permanente de memória” (p. 23). A série atua como um dispositivo de memória capaz de reinscrever episódios históricos na sensibilidade do presente, reforçando o papel das plataformas digitais na mediação da memória cultural. Como “uma obra ficcional, totalmente real”, conforme palavras de Daniel Souza, atual presidente do Conselho da Ação da Cidadania, Contra a Fome, a Miséria e Pela Vida, e filho de Betinho. Para ele, a série permite que novas gerações conheçam a trajetória de seu pai, marcada pela defesa da cidadania, ação ainda urgente na

contemporaneidade. Ao recuperar o período de clandestinidade e posterior mobilização social que caracterizaram o militante, a narrativa aproxima o protagonista de tantos homens e mulheres que enfrentaram a repressão em nome da democracia, justificando, assim, sua escolha como objeto deste estudo.

Referências

- Assmann, A. (2011). *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Aucar, B.; Siciliano, T.; Malta, F.; Helich, T. (2025). Da televisão linear ao streaming: o melodrama como modelo de negócios. *Revista Eletrônica Internacional De Economia Política Da Informação Da Comunicação E Da Cultura*, 27(1), p. 108-121.
- Barbosa, M.; Ribeiro, A.P.G. (2007). Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional. *Comunicação e Sociedade*, 28(47), p. 99-114. São Bernardo do Campo, SP.
- Cannitto, N. (2020). *A televisão na era digital: interatividade, convergência e novos modelos de negócio*. São Paulo: Summus.
- Dosse, F. (2005). *Renascimento do acontecimento: um desafio para o historiador - entre Esfinge e Fênix*. São Paulo: Editora Unesp.
- Gagnebin, J. M. (2002). O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. *Pro-Posições*, 13(3), p. 125-133.
- Gomes, F.S.; Lincolins, T. (2025). Afrontando a ditadura: Gilberto Gil revela os bastidores da criação de 'Cálice'. *Aventuras na História*. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/historia-hoje/afrontando-a-ditadura-gilberto-gil-revela-os-bastidores-da-criacao-de-calice.phtml>. Acesso em: 27/11/2025.
- Halbwachs, M. (2003). *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro.
- Hesmondhalgh, D. (2019). *The cultural industries* (4th ed.). Londres: Sage.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

- Jost, F. (2005). O que é a TV? *REcine: Revista do Festival Internacional de Cinema de Arquivo*, 2(2), nov. Rio de Janeiro.
- Kornis, M. A. (2003). Uma memória da história nacional recente: as minisséries da Rede Globo. *Acervo*, Rio de Janeiro, jan./jun.
- Lobato, R. (2019). *Netflix nations*. New York: New York University Press.
- Lotz, A. (2018). *We Now Disrupt This Broadcast: How Cable Transformed Television and the Internet Revolutionized It All*. Cambridge: The MIT Press.
- Lotz, A. (2022). *Netflix and streaming video: The business of subscriber-funded video on demand*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Pollak, M. (1989). Memória, silêncio e esquecimento. *Estudos Históricos*, 2(3), p. 3-15. Rio de Janeiro.
- Rose, D. (2002). Análise de imagens em movimento. In: Bauer, M.; Gaskell, G. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático*. Petrópolis: Ed. Vozes.
- Sader, E. (1988). *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Sarlo, B. (2012). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Silva, F. (2022). Anos Rebeldes: os 30 anos da série que inspirou caras-pintadas e gerou reação do Exército. *BBC News Brasil*. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-62157595>. Acesso em: 27/11/2025.
- Straubhaar, J.; Santillana, M.; Joyce, V.; Duarte, L. (2021). *From telenovelas to Netflix*. Londres: Palgrave.
- Vanoye, F.; Goliot-Été, A. (1994). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

4

Televisión y dictadura en Uruguay: apuntes sobre la programación y la ficción

Rosario Sánchez Vilela

Introducción

El propósito de este capítulo es estudiar la programación de la televisión uruguaya durante la dictadura que sufrió Uruguay desde 1973 hasta 1985, año en el que se instala el gobierno electo en noviembre de 1984. Estudiar la programación de la televisión de esos años permite atisbar -apenas- las rutinas cotidianas, posibles hábitos de consumo insertos en la vida de las personas. Como sabemos por los estudios de recepción, los programas de televisión no se agotan en el momento en el que se los mira, ellos alimentan y persisten en la conversación, donde se sigue produciendo el sentido. Así, por ejemplo, el episodio de la telenovela se comenta y se vuelve a narrar (Sánchez Vilela, 2000). En tiempos de cercenamiento de las libertades, la ficción puede ser un refugio para hablar de otras cosas, bajo el manto protector de que no se está hablando de la realidad, aunque sí. No es posible reconstruir esa trama conversacional del pasado, pero el estudio de la programación al menos permite ver cuál podía ser su materia prima, el material disponible en un espacio público restringido.

¿Cómo estaba constituida la oferta televisiva de esos años? Específicamente, ¿qué características tenía la ficción televisiva? ¿Cuál era su origen y cómo eran las historias que se consumían? ¿Qué fisuras, si es que las había, se pueden identificar en el muro de silencio de la censura y autocensura? La ausencia de archivos

audiovisuales de televisión, tanto pertenecientes a los canales como a instituciones estatales es una de las dificultades más importantes para el estudio del período. Por tanto, para responder a estas preguntas, se utilizaron distintos instrumentos. Se procedió a la revisión de la literatura existente que, de manera directa o lateral, se refiriera a la televisión de esos años. Por otro lado, la prensa se convirtió en la fuente principal para la reconstrucción de la programación, mediante distintas estrategias: se utilizó la técnica de la semana construida para obtener una imagen de cómo era la programación televisiva el año del golpe militar; además, se procedió a la revisión de columnas periodísticas sobre la televisión en diarios y semanarios, para obtener información respecto a las tendencias de la programación, así como de las valoraciones predominantes que de ella se hacían. Por último, la imposibilidad de obtener registros de imagen de las producciones de ficción nacional llevó a compensar esa ausencia con la consulta de algunas versiones impresas que se encontraron. Tal es el caso de *Aventuras del Flaco Cleanto*, *Nuevas Aventuras del Flaco Cleanto* y *La Patria en Armas*. La lectura de estas publicaciones permitió un acercamiento indirecto al tipo de personajes, historias y lenguaje que tendrían las versiones televisivas.

Los resultados que se presentan en este capítulo son una primera aproximación al estudio de la programación de esos años. Su objetivo es ofrecer una descripción y sistematización de la información obtenida. Se trata de una investigación en curso que exige seguir profundizando en el relevamiento de prensa, así como en la identificación de nuevas fuentes. Este avance de resultados coloca el foco de atención en la composición de la oferta de la ficción televisiva, pero asume que su estudio no puede realizarse sin abordar la programación en su conjunto y el momento histórico en el que se desarrolla. Por esa razón, el texto combina el análisis del lugar de la ficción televisiva en 1973 y de algunos títulos significativos de ficción nacional que se pudo identificar, con una mirada más general sobre la programación y el marco de las políticas de comunicación en la que se ejecutaba.

Si bien el deterioro de la vida democrática tuvo manifestaciones desde finales de la década del 60 la instalación de la dictadura propiamente dicha tiene lugar en 1973, con los episodios de febrero de ese año primero y definitivamente con la disolución de las Cámaras de Representantes y Senadores el 27 de junio. La periodificación más utilizada es la que identifica tres etapas: una primera etapa de la “dictadura comisarial” (1973-1976); la segunda de “ensayo fundacional” (hasta 1980) y, por último, la de “transición democrática” hasta 1985¹.

La “dictadura comisarial” se distingue por “la carencia de un proyecto político propio del régimen, sumado a una intención manifiesta de “poner la casa en orden”, para reconstruir luego una vida política “saneada”, más o menos democrática” (Caetano; Rilla, 2005, p. 14). El “ensayo fundacional”, señalan los autores, buscó instaurar un nuevo orden político alejado de la tradición democrática y liberal cuya expresión más contundente sería la reforma constitucional sometida a plebiscito en 1980. El triunfo del No supuso el fin de esas pretensiones (de allí el carácter de “ensayo”) y el inicio de una larga y problemática transición a la democracia. El recorrido que aquí se propone parte de una descripción general de la televisión abierta en Uruguay en su primera década, con énfasis en las manifestaciones de ficción nacional en su programación, para luego organizar la exposición en torno a estos tres momentos señalados.

Los inicios de la televisión

Desde su inauguración en diciembre de 1956 hasta abril de 1961, cuando se inició Montecarlo (Canal 4), Saeta (Canal 10) desarrolló su actividad en soledad. A estos dos canales privados se le sumó Teledoce (Canal 12), en 1962 y en 1963, la televisora pública, Canal 5, con lo que se terminó de configurar el sistema de

¹ Esta periodificación fue formulada por Luis Eduardo González y trabajada por Gerardo Caetano y José Rilla en *Breve Historia de la Dictadura* en 1987.

televisión abierta que permaneció casi sin modificaciones hasta la actualidad². La conformación de la programación de estos primeros años de la televisión siguió el camino marcado por la radio y los géneros que allí se habían explorado: el radioteatro, la música, el concurso, además del noticiero. Sobre esa experiencia operó el aprendizaje en el manejo de un nuevo soporte mediático.

El impacto de la competencia se percibe particularmente entre los años 1961 a 1966 y se manifiesta fundamentalmente en la consolidación del telenoticiero en su especificidad de género y en el aumento de la ficción de origen extranjero. La competencia, lejos de impulsar el desafío de mejorar las producciones nacionales y dar lugar a una industria de la telenovela como sucedió en gran parte de los países latinoamericanos con evoluciones históricas similares, la sustituyó rápidamente por la inversión de menor riesgo: comprar series producidas en el exterior, en especial de Estados Unidos; comprar telenovelas y unitarios, fundamentalmente realizados en Argentina (Sánchez Vilela, 2007, p. 11).

La ficción nacional durante los años inaugurales se manifestó en obras que exploraban géneros diversos. Hacia el final de los 50, en una grilla de programación escasa que apenas cubría dos horas, se podía encontrar la sitcom *Etelvina, tu eres mi amor*, la incursión en las series de médicos de *Enfermera de guardia*, ambas protagonizadas por Marisa Montana (Prat, 2009, p. 37) o *Las memorias del Inspector Kennedy*, que exploraba el género policial, además de obras de teatro hechas especialmente para la televisión como *La casa de Bernarda Alba*³ (Prat, 2009, p.33). Esta última modalidad, muy presente en las dos décadas siguientes en todos los canales, tuvo ciclos como *El teatro de Concepción Zorrilla* en Montecarlo Canal 4, *Escenario 12* en Teledoce o *Gran Teatro 5* en Canal 5. Ofrecían ficciones unitarias que muchas veces supusieron grandes producciones para adaptar las obras teatrales, incluyendo

² En 1996 se incorporará TV Ciudad, primero como canal de cable y desde 2015, a partir de la televisión digital terrestre, inicia sus transmisiones como canal de aire.

³ Realizada en 1958, con motivo del primer año de Saeta.

la grabación de escenas en exteriores⁴. La ficción episódica seriada propiamente dicha integró también otros títulos: *Qué pareja* (M. Montana y E. Almada) *La familia* (1964-67) y *Hogar doce hogar* en 1965, todas ellas en Teledoce⁵ (Masci; Ros, 2012, p.67).

Estas ficciones, unitarias o episódicas, solían ejecutarse en vivo, aún después de la aparición del videotape en 1961. Así, en el primer día de emisión de Teledoce (2 de mayo de 1962) la programación incorporó el espacio *Teleteatro para la mujer* en el que actores argentinos viajaban a Uruguay para hacer el episodio en directo (Masci; Ros, 2012 p. 62). La incorporación de videotape, fundamentalmente impulsada por Canal 4, derivó en el crecimiento de ficciones importadas, fundamentalmente argentinas y algunas series estadounidenses como *77 Sunset Strip*, *Caravana*, *Ruta 62* y más tarde *Bonanza* y *Combate* (1963). No obstante, la importación de ficción televisiva se manifestó antes de la incorporación del videotape, con la consiguiente queja por esa práctica. Por ejemplo, en el balance de la programación de 1960 que hace *Cine Radio Actualidad Tv*, señalaba:

Ha sido el año 1960, por otra parte, un “año serial”. Las series cinematográficas “importadas” son, en este momento el plato fuerte de muchos televidentes. Desde luego entretienen, pero restan trabajo industrial a la televisión (“Cuatro años de televisión en el Uruguay”, *Cine, Radio, Actualidad, Tv*, enero 1961).

Comenzó la guerra contra los seriales filmados para televisión. Deforma nuestro modo de pensar, nuestro idioma y desplazan, deslealmente, a autores y actores nacionales. Un candente problema de la televisión argentina que ya casi lo es también de la uruguaya (*Cine, Radio, Actualidad, TV*, setiembre 1961).

⁴ Por ejemplo, *Calígula* de Camus, en el ciclo de Teledoce *Escenarios 12*, supuso filmar parte en las escalinatas del Palacio Legislativo. En la primera década del canal se realizaron más de 40 títulos adaptando obras de la dramaturgia universal (Masci; Ros, 2012, p.62-63).

⁵ Las dos últimas eran ficciones derivadas del programa de humor Telecataplum.

La crítica al aumento de la producción extranjera es un *leitmotiv* que atraviesa la historia de la televisión uruguaya, como se verá en el período estudiado.

La programación en el 73 a través de una semana construida

En 1963, se completa el sistema de televisión abierta uruguayo y diez años después se produce el golpe de estado. El miércoles 27 de junio de 1973, el día del golpe, la programación televisiva en la prensa lucía como cualquier otro día de la semana. El cambio sustancial fue la difusión en cadena⁶ del Decreto 464 que disolvía el Parlamento y creaba en su lugar un Consejo de Estado, además de prohibir

la divulgación por la prensa oral, escrita o televisada de todo tipo de información, comentario o grabación que, directa o indirectamente, mencione o se refiera a lo dispuesto por el presente decreto atribuyendo propósitos dictatoriales al Poder Ejecutivo, o perturbar la tranquilidad y el orden públicos (Martínez, p.18).

Además, el discurso del presidente Juan María Bordaberry se difundió por cadena de radio y televisión a las 22.40 horas (Rico *et. al.*, 2005, p. 652). Tres días más tarde, el semanario *Marcha* salía a la calle con una portada irónica: “No es dictadura” y debajo colocaba la transcripción del decreto (Caetano; Rilla, 2004, p. 81).

⁶ En la programación de ese día publicada en *Ahora*, se registró la Cadena de las Fuerzas Conjuntas solo en Canal 12 a las 20 horas y también en Canal 5. En cambio, no se aparece en la publicación de *La Mañana* del mismo día (Ver Figura 1).

Figura 1: La Mañana, miércoles 27 de junio de 1973

PARA HOY EN TV			
4 10.40 SERVICIO 4 Utilidad pública 10.45 T.V. EDUCATIVA de Enseñanza Primaria 11.15 T.V. EDUCATIVA de Enseñanza Secundaria 11.30 ANDERU INFORMA Reportajes humorísticos, con E. D'Angelo, Ricardo Espaltero, Enrique Aldama y otros 12.00 FRENTE A FRENTE Reportajes humorísticos, con E. D'Angelo, Ricardo Espaltero, Enrique Aldama y otros 12.30 ALMOFANDO CON LA CHONA Comedia, con Haydée Padilla e invitados 14.00 CANAL 4 LLAMANDO Periodístico, con Leonardo Tuzo, Norma Suárez, Roberto Ruiz, Carlos Dumas y otros 17.55 SERVICIO 4 Utilidad Pública 18.00 FIRELANDIA Dibujos animados 19.00 MI MAESTRO Telecurso mexicano 20.00 TELENOCHE 4 Informativo, con Carlos Gascón, Imazil Fernández y otros 20.30 JAJUARANA Humorístico, con Ricardo Espaltero, Enrique Aldama		Eduardo D'Angelo, "Berrugo" Carimbola, Mecha Ruano, Dante Ortiz y otros 21.30 SUPER CINE POLICIAL Hoy: Colombo en "Muerte mental" 23.00 CINE Hoy: "El hijo de Jickill", con Alexander Knox 5 16.30 VISTEMOS ALEMANIA Documental 17.00 INFORMATIVO Femenino, conducido por Nancy Schenk 18.00 CLASES DE INGLES Ciclo proporcionado por el USIS 18.30 MI ABUELITO Infantil, con Ricardo Canto 19.00 MISCELANEA Periodístico, con Javier de Ibarra 20.00 RECORRAMOS EL MUNDO Documental 20.30 PANORAMA 5 Informativo general 21.00 MUSICAION 73 Juvenil conducido por Jorge Vazco 22.00 CENTRO DE PRODUCTIVIDAD Divulgación a cargo de Ricardo Flórez y Aurelio Molino 23.00 DOCUMENTALES	
10 11.30 CORDON BLUE INVITA A COCINAR Culinario 12.00 CIRCULO 10 Comentarios con Mario di Carlo 12.30 DAKTARI Aventura de la selva 13.30 CINE SIN CORTES 15.00 TEATRO DE LA TARDE "Mi marido hoy duerme en casa" 16.30 TELE REVISTA 18.00 ESE QUE NO LA QUIERE Telecurso 19.00 TELE REVISTA Continuación 20.00 SUBRAYADO Informativo con Héctor Molina 20.30 LOS DOCE DEL SIGNO Hoy: Abogado 22.00 UNO ENTRE NOSOTROS 23.00 MUNDO DEPORTIVO Informativo		Cruz, Alejandro Trotta y otros 13.00 DOCEDIARIO Informativo a cargo de Luis Morfau 13.30 SEGUNDA LUNA DE MIEL Entretenimiento, con Julio Paredes y Gussy 14.00 TERTULIA 12 Divulgación general para el hogar, con Julio Perrotti y Gussy 15.30 EN VIVO Y EN DIRECTO Periodístico, con Néstor Araújo y Julia Mailer 17.30 A LA HORA DEL TE Con Cristina S. de Ruizano y elenco 18.00 EN VIVO Y EN DIRECTO (2ª parte) 19.00 CACHO DE LA ESQUINA Telecurso, con Norberto Aroldi y Gabriela Gili 19.30 TELEMUNDO 12 Informativo dirigido por Román Onto 20.00 EL MUNDO DE MAFALDA Dibujos animados, con Mafalda, Felipe, Manolito, Susana, Miguelina, Papá y Mamá 20.30 PAPA CORAZON Tricena, con Norberto Suárez, Andrea del Boca 21.30 GRAN CINE "Meas separadas", con Deborah Kerr, Burt Lancaster 22.15 EL MUNDO DE MAFALDA Segunda edición 23.30 TELEMUNDO 12 Informativo por Sergio Canto 23.45 CINE "Civiltas", con Humphrey Bogart e Ingrid Bergman	
12 11.00 CADENA ANDERU 12.00 EL SHOW DEL MEDIODIA Canción, con Cachó de la			

Fonte: *La Mañana*.

¿Cómo era la programación en el año del golpe militar? ¿El 73 es un año de cambios en la programación televisiva? Para responder a estas preguntas se recurrió a la técnica de la semana construida⁷, tomando distintos días de la semana, de diferentes medios de prensa, entre junio y noviembre de 1973, con la inclusión en la selección del 27 de junio de 1973.

⁷ La semana construida es una técnica que consiste en conformar artificialmente una semana como unidad de observación, tomando aleatoriamente días de diferentes semanas. En este caso fueron tomados de diferentes semanas entre junio y noviembre de 1973. Se decidió incorporar tres días de junio -un día de la semana previa al golpe de estado, el día del golpe y unos días después- a los efectos de observar alguna alteración inmediata. El resto de los días se seleccionaron de semanas entre agosto y noviembre con el propósito de identificar estabilidades y cambios. El resultado ofrece un panorama de ese momento específico. En próximas etapas de la investigación, se repetirá la aplicación de la técnica en años anteriores y posteriores al 73, para tener una comprensión más completa.

En la semana analizada, la Cadena Nacional con comunicados de las Fuerzas Conjuntas no figura en la programación de todos los días, aunque más tarde tendrá presencia constante con comunicados diarios de la acción militar, precedida por el sonido de la marcha *25 de Agosto*, banda sonora de la dictadura uruguaya.

Una de las características de la programación, transversal a todos los canales, era la disposición de espacios para la emisión de cine. Quizás en Saeta Canal 10 fuera más explícito con su ciclo diario de dos horas de *Cine sin Cortes*, pero los otros canales también lo ofrecían⁸. En la semana construida se identificaron en la grilla 32 programas dedicados a la emisión de películas, entre los cuatro canales⁹.

La oferta de ficción televisiva propiamente dicha estaba conformada por ciclos de unitarios que consistían adaptaciones de obras de la literatura universal, por telenovelas y por series estadounidenses. Los ciclos de unitarios y de teatro para televisión en la década anterior habían sido casi siempre producciones nacionales realizadas por elencos uruguayos. Sin embargo, progresivamente fueron reduciendo su presencia, desplazadas por realizaciones argentinas. Así, en Canal 10 el ciclo diario *Teatro de la Tarde*¹⁰, el de *Alta Comedia* los sábados por la noche, o *Teatro de*

⁸ Teledoce incluía espacios fijos para la emisión de películas, varios días de la semana, como *Pantalla 73* o su clásico *Gran Lunes*, además de las horas dedicadas los sábados y los domingos: *Matiné como en el Cine*, *Gran Cine de Domingo* o *Cine para Niños* (*Crónica*, 18 de noviembre de 1973, p. 23; *La Mañana*, 23 de junio de 1973, p. 11).

⁹ El canal público, Canal 5, es el que registró menos programación de películas (Cine inglés para el recuerdo, el domingo o Cine búlgaro de hoy, el sábado en la noche) mientras que se observa un espacio diario de "Documentales".

¹⁰ A modo de ejemplo, en *Teatro de la Tarde*, el 2 de agosto, se anunciaba la adaptación de *Crimen y Castigo* de Dostoievski, versión para la televisión de Jacobo Lagsner, dirigida por Alejandro Doria e interpretada por Alfredo Alcón, Leonor Manso, María Vaner, Luisina Brando, todos actores argentinos y realizada en el vecino país (*Ahora*, "TV: que suene la banda" 2 de agosto de 1973, p. 16) y el 27 de junio en la noche se anuncia "Uno entre nosotros" que el mismo diario describe como "tape argentino del Grupo de los seis" que entre otros integraban Irma Roy y Alberto Argibay (*Ahora*, 27 de junio de 1973 s/p.).

*Pacheco*¹¹, eran adaptaciones realizadas totalmente en Argentina. Esta transformación de la programación televisiva, con un crecimiento progresivo de ficción importada, no se explica por la censura ni la autocensura, sino que se fue produciendo desde la incorporación del videotape en 1961.

En cuanto a la telenovela¹² la semana construida manifiesta la presencia dominante de títulos argentinos, especialmente con libros de Abel Santa Cruz y de Alberto Migré. Así, *Me llaman gorrión* y *Carminia* (remake de *Nuestra Galleguita* de 1969), *La familia duerme en casa* o *Malevo*, por Canal 10 y *Papá Corazón* en Teledoce, eran todos libros de Santa Cruz; mientras que *Pobre diablo*, *Rolando Rivas Taxista*, por Teledoce, y *Un extraño en nuestras vidas*, por Canal 4, eran de Migré. A estos títulos se le suman otras ficciones argentinas: *Cacho de la esquina* y *Amar al ladrón* en Teledoce, de Norberto Aroldi, la primera, y de Luis Gayo Paz, la segunda. Solo se identificó un título mexicano en la programación de esa semana, *Mi maestro* (Canal 4). El melodrama es el modo que atraviesa estas ficciones. No obstante, como todo melodrama, puede incluir algunas referencias a la realidad social en las que se inscribe. Así, *Rolando Rivas Taxista*, presenta una pintura costumbrista de una familia porteña e incluye abundantes referencias a la realidad sociopolítica del momento, por ejemplo, el hermano del protagonista es un militante montonero y su muerte integra la trama narrativa.

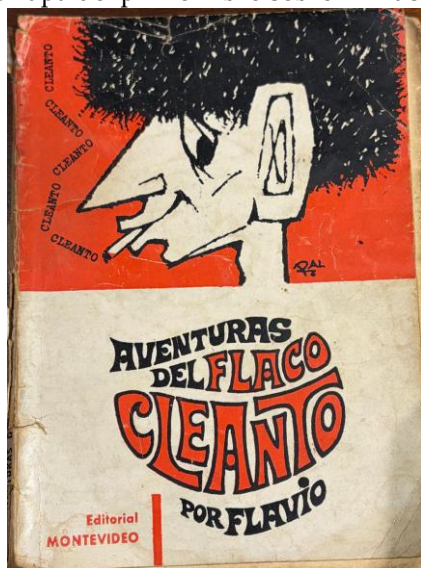
Las series estadounidenses no tenían una emisión diaria como la telenovela, salvo el caso de *Daktari* (Canal 10) que iba todos los mediodías. Fue Canal 4 el que mayor espacio les dedicó con títulos como *Bonanza* o *Combate*, además del ciclo *Éxitos en Serie*, programado varias noches de la semana.

¹¹ El nombre refiere a Osvaldo Pacheco, actor argentino que lideraba el grupo teatral.

¹² Vale la pena aclarar que en Uruguay se usaba indistintamente teleteatro y telenovela para referirse a la ficción diaria de serialidad acumulativa, aunque también es frecuente encontrar en la prensa el término teleteatro para referirse a teatro hecho para televisión.

Este panorama ficcional se completa con una única ficción seriada nacional, *El Flaco Cleanto*, serie en clave de comedia que se empezó a emitir en 1971 por Teledoce. En de octubre de 1973, de nuestra semana construida, la prensa registra la programación de *El Flaco Cleanto*, los lunes, después del noticiero *Telemundo* (Vea, 22 de octubre de 1973 s/p). Esta ficción tenía su origen en uno de los personajes que creó Jorge Scheck¹³ (1923-1988) bajo el seudónimo de Flavio, para la revista *Lunes* e ilustrado por Raúl Martínez, que firmaba como RAL. En 1969, las historias en torno a Cleanto y su familia se publicaron en forma de libros, *Las aventuras del Flaco Cleanto* y *Nuevas aventuras del Flaco Cleanto*, con las ilustraciones características del personaje en sus tapas¹⁴.

Figura 2: Tapa del primer libro sobre El Flaco Cleanto



¹³ Formaba parte de la familia propietaria de Teledoce y junto con su hermano Daniel Scheck, conformaron el dúo de guionistas conocido como “Los lobizones”.

¹⁴ En uno de los textos del primer libro el personaje Cleanto toma la palabra y enfrenta a su creador: “Hace tres años que cada quince días, Flavio viene hablando de mí. Generalmente son dos carillas y media de chismes [...]. Hoy, en este extraño número de “Lunes” se me presenta la oportunidad de vengarme hablando de él” (“El flaco Flavio por Cleanto”, *Las Aventuras del Flaco Cleanto*, 1969, p. 128).

La versión televisiva, de frecuencia semanal, estaba guionada también por Jorge Scheck y giraba en torno Cleanto Mampruchet, extremadamente flaco y desgarbado, con pretensiones de poeta. El personaje protagonista lo interpretó Roberto Jones quien recordaría más tarde que “no era fácil ponerle cara a un dibujo y más cuando es tan popular” (Masci; Ros, 2012, p. 96).

Figura 3: Fragmento de un anuncio de prensa, en el que el rostro de Cleanto protagonizado por Roberto Jones, aparece superpuesto al dibujo de Raúl Martínez.



Las situaciones en torno a las que se estructura la acción refieren a Cleanto y su familia: el padre Don Solsticio, su madre (que no tenía un nombre) y la hermana Ulalume (la Ula), caracterizada por sus muchos novios, especialmente Magancho¹⁵.

¹⁵ El elenco incluía a Imilce Viñas como la madre de Cleanto, Loreley Pose como su novia, Pepe Vázquez como Mangacho, novio de la hermana de Cleanto y Alfredo de la Peña como don Solsticio, padre de Cleanto, además de Juan Manuel Tenuta, Nair Fernández, Delfi Galbiati, Ademar Rubbo, entre otros. Fuente: afiche

Completan el repertorio de personajes la novia de Cleanto, Monoca, además de sus suegros y otros personajes de aparición más esporádica. La serialidad de esta ficción se sostenía en la continuidad de los personajes, a la vez que los capítulos solían tener un carácter autoconclusivo.

Esta ficción puso de manifiesto la incidencia del contexto político en la programación. La versión televisiva se estrenó en 1971 e iba los jueves a las 21 horas. Sin embargo, al año siguiente, era incierta la realización de la segunda temporada. El diario *Última Hora* del 11 de abril de 1972, señalaba que *El Flaco Cleanto*, “espacio firmado por Jorge Scheck, escritor progresista, contra quien, y por elevación, fue dirigido el peculiar manejo de la noticia del encarcelamiento de un actor no ha definido su destino para la corriente temporada” (p. 39). No menciona al actor, pero se trata de Roberto Jones, apresado y recluido en el Penal de Punta Carretas por su pertenencia al MLN Tupamaros¹⁶, que luego marchó al exilio, pero a comienzos de los 80 vuelve a estar en las pantallas de la televisión nacional. No obstante, la ficción siguió con el personaje de Cleanto, pero interpretado por otro actor, Jorge Denevi, en dos temporadas más (1972 y 1973).

de promoción en prensa, publicado en el libro celebratorio de los 50 años de Teledoce (Masci; Ros, 2012).

¹⁶ Un relato más detallado se encuentra en la biografía realizada por Fernanda Muslera (2022).

Figura 4: Fotografía publicada en Radioactividades, 24 de agosto de 2020



Los programas periodísticos no abundan en la semana estudiada¹⁷, salvo *En Vivo y en Directo*, conducido por Néber Araújo, que se mantuvo en el aire durante todo el año: sus emisiones diarias iban a las tres de la tarde hasta las 19 horas¹⁸, por Canal 12. En 1974 dejará de tener un espacio en la televisión, aunque se constituirá como un programa de referencia en la radio. Volverá a la televisión recién en agosto de 1984, el año de las elecciones nacionales (Masci; Ros, 2012, p. 140).

En cuanto al resto de la programación, los noticieros eran en general de emisión diaria y no duraban más de media hora; son constantes los programas musicales como *Discodromo* y otros dirigidos al público más joven, como *Vamos a tutearnos*; y en humor, algunos programas eran nacionales y otros argentinos (*Jaujarana*,

¹⁷ Pereira (2012) identificó dos programas periodísticos iniciados en junio de 1973: *El Gran Debate* (Teledoce) y *En Profundidad* (Canal 4). Los menciona como uno de los cambios que la dictadura produjo en la programación (p.164). Ellos no aparecen en la semana construida que aquí se analiza.

¹⁸ La programación publicada en la prensa, indica la siguiente estructura: sobre las 17 horas se interrumpía el programa para dar paso a otro *A la hora del té*, con Cristina Scheck de Restano, y a las 18 retornaba *En Vivo y en Directo*.

Almorzando con la Chona, *La Tuerca* o *Frente a Frente*), predominantes en Canal 4 o *El Show del Medio Día* en Canal 12 eran otra constante en la oferta televisiva de la semana.

Si consideramos el tiempo total de emisión que tuvieron las series estadounidenses y telenovelas importadas en la semana estudiada¹⁹ las primeras constituyeron el 6,8% y las segundas el 7,8 % del tiempo de emisión total. Si a ello se suman los ciclos de unitarios de adaptaciones literarias antes mencionadas, el porcentaje de importación de ficción latinoamericana se eleva a 10,8%, con presencia dominante de productos argentinos: solo un título fue de origen mexicano y ninguno de los ciclos de unitarios fue nacional. El cine, de diverso origen, ocupó el 13,2 % del tiempo de pantalla. En suma, el conjunto de estos programas importados ocupó el 30,9 % del total de horas emitidas. A esta importación debe sumársele algunos musicales y humorísticos argentinos, así como los espacios de emisión de dibujos animados.

El giro del 74

El cambio sustancial en la programación televisiva se produjo en 1974, probablemente por la confluencia de dos factores: la instalación más contundente del régimen dictatorial y la crisis energética que afectó a Uruguay. La guerra del Yom Kipur entre países árabes (Egipto y Siria) e Israel desencadenada en 1973 provocó una escasez de petróleo que impactó en Uruguay e impuso

¹⁹ La emisión en los canales privados se iniciaba entre las 10:40 y las 12 horas y el último programa se anunciaba para las 23.30 o las 24, con un promedio de 14 horas al aire. El canal público comenzaba a emitir más tarde, sobre las 16.30, y los domingos comenzaba más temprano. En nuestra semana construida se tomó en cuenta solo a los canales privados, por su uniformidad en el tiempo de emisión. El total de horas emitidas en esos tres canales fue de 294. Para medir la cantidad de horas se tomó como referencia la hora de comienzo de cada programa hasta la hora de inicio del siguiente en las fuentes de prensa. Con otra metodología Saya (2021) afirma que el total de horas de emisión de la primera semana de mayo de 1973 fue de 278 (p.170).

fuertes restricciones de consumo, agravadas enseguida, por el incremento formidable del precio internacional del crudo.

En la televisión, las consecuencias se verían al año siguiente. La crisis energética supuso la reducción radical del horario de emisión que recién comenzaría hacia el final de la tarde, sobre las 18 horas. En consecuencia, algunos programas emblemáticos desaparecerán de la grilla de programación. Por ejemplo, Teledoce debió eliminar *El Show del Mediodía*²⁰ y *Discodromo*, dos programas consolidados en el canal, además del periodístico antes mencionado, *En Vivo y en Directo*; en Canal 4 un programa de humor y entrevistas, *Frente a Frente*, que iba al mediodía, también fue eliminado de la grilla.

Hacia fines del 74, sin embargo, vuelve la ficción nacional, aunque siempre en el formato de unitarios. Los ciclos con adaptaciones televisivas de teatro y otras obras literarias, en un solo episodio, volvieron en Teledoce con Delfi Galbiati como protagonista o en Saeta *Gran Teatro Universal*²¹, además de *Gran teatro 5* por Canal 5, con Elena Zuasti, y los teleteatros de Walter Di Leva en el mismo canal (Prats, 2009, p. 88). La serialidad que ofrecía *El Flaco Cleanto* no volvió a aparecer en todo el período.

Una propuesta de unitario bastante novedosa fue *Juicio al fútbol uruguayo*, cuyo título podría indicar que se trataba de un programa deportivo más, pero en realidad consistía en una ficción en la que se representaba un juicio: un abogado, un fiscal y un aristócrata decadente como encarnación del fútbol uruguayo eran los tres personajes (Prats, 2009, p.87).

²⁰ Volverá a emitirse en mayo de 1982.

²¹ El staff lo integraban nombres relevantes como Pepe Vázquez, Walter Reyno, Nidia Telles, Sara Otermin o Alberto Mena y las obras tuvieron la dirección de Sergio Otermin, César Campodónico o Gustavo Adolfo Ruequer.

1975 y los atisbos del ensayo fundacional

Ese año la dictadura utilizó la celebración del Sesquicentenario de 1825²² para inspirar un sentimiento de identidad nacional en torno a la idea del ser Oriental. Se desarrollaron acciones para la exaltación de lo “auténticamente nacional” en contra de “lo extranjerizante” y el año fue designado como “El año de la Orientalidad”. Un decreto del Poder Ejecutivo establecía que todos los documentos oficiales debían tener en su encabezado ese lema.

Según Marchesi (2009), este año “parece haber sido un punto de inflexión en la articulación de una propuesta cultural propia por parte de la dictadura” y se enfatizaba “la idea de que era necesaria una refundación nacional” (p.336). Las acciones celebratorias de 1975 formaron parte de ese programa: conciertos con autores nacionales de música clásica, diversos festivales de la canción dedicados al folklore, publicaciones bajo el sello “Ediciones del Sesquicentenario”. Uno de los eventos del año fue la repatriación, el 23 de mayo, de los restos de Lorenzo Latorre²³, celebrado con un desfile militar y civil que movió a toda la ciudad de Montevideo, en tanto era obligatoria la participación de liceales y escolares, además de otros sectores de la sociedad.

La exaltación de la gesta independentista se manifestó de distintas formas. En la televisión, este espíritu celebratorio -además de estar presente en la propaganda oficial y en los noticieros- tuvo su expresión específica en una ficción: *La Patria en Armas*, emitida por Canal 10, en diciembre de 1975 y que tenía como eje central la figura de José Artigas. Se trató de una adaptación de la obra del mismo nombre de Juan León Bengoa (1897-1973), dramaturgo, narrador y periodista con una reconocida trayectoria en Argentina y en España, además de en Uruguay (AAVV, p.89-90). La pieza

²² Se creó la Comisión Nacional de Homenaje al Sesquicentenario de los Hechos Históricos de 1825.

²³ Militar colorado, partícipe en la Guerra de Paraguay, que protagonizó un golpe de estado en 1875 y ocupó la presidencia hasta 1880.

teatral fue estrenada en 1950, año del centenario de la muerte de Artigas, en el Teatro Solís por la Comedia Nacional, con la puesta en escena de Margarita Xirgu y escenografía de José L. Zorrilla de San Martín, además de contar con música original de Luis Cluzeau Mortet. Ese mismo año, la obra y su autor fueron premiados por La Casa del Teatro del Uruguay.

Es poco lo que se conoce de la versión televisiva. No se encontraron registros visuales y tampoco los datos completos de su ficha técnica. Por ejemplo, no se pudo identificar quién fue el guionista. La información disponible indica que fue una ficción en tres episodios de 90 minutos cada uno y que se trató de una producción ambiciosa para la época, con rodajes en exteriores (Colonia; Punta Espinillo) y 57 actores: Villanueva Cosse, interpretó a Artigas, Pepe Vázquez a Miguel Barreiro, Enrique Guarnero²⁴ a Sarratea, Alberto Mena a Rivera, Dumas Lerena a Larrañaga y Nidia Telles a Ana Monterroso de Lavalleja (Prats, 2009, p. 88).

Podemos deducir algunas características de la adaptación televisiva a partir de la lectura de la obra original compuesta por Bengoa. La obra de teatro tiene una estructura en tres actos a los que es probable que remitieran los tres episodios televisivos. El primer acto recrea los eventos entre 1810 y 1811, el segundo acto se inicia en 1812 y va hasta 1814, por último, el tercer acto comienza en 1815 y abarca la derrota y el retiro de Artigas a Paraguay hasta su muerte en 1850.

La recuperación de la obra de Bengoa en esta adaptación televisiva está en sintonía con la centralidad que la dictadura dio a la figura de Artigas, jefe militar-civil, como unificadora del nacionalismo que pretendía impulsar, a la vez de pretender mostrarse en continuidad con la gesta independentista: la lucha antsubversiva y el “Nuevo Uruguay” que pregonaba la propaganda del régimen, era fruto del mismo espíritu revolucionario.

²⁴ Enrique Guarnero actuó en el estreno de la obra teatral en 1950.

Un aspecto que llama la atención respecto al elenco de la versión televisiva de *La Patria en Armas* es la presencia de Villanueva Cosse interpretando a Artigas. En varias publicaciones se afirma que el 5 de noviembre de 1975 la dictadura prohibió actuar en Uruguay a Serrat, Zitarrosa, Viglietti y Villanueva Cosse (Martínez, 2005, p. 58; Demasi *et al.*, p. 105). Sin embargo, en la publicación *Integración*, de 1975, se menciona el estreno de *La Patria en Armas* “en tres episodios que irían los miércoles 3, 10 y 17 de diciembre” y se destaca elogiosamente la actuación de Villanueva Cosse como Artigas. (*Integración*, 23 de diciembre de 1975, Año1, número 1, p. 14). Este hecho revela la existencia de algunas zonas grises o incongruencias que podían ocurrir. Por otra parte, el elenco estaba integrado por actores prestigiosos, casi todos vinculados a la izquierda.

Años más tarde, el 19 de junio de 1977 en pleno período del “ensayo fundacional”, en esa misma línea de acción, se inauguraría el Mausoleo de Artigas en la Plaza Independencia adonde serían trasladados los restos del héroe. En torno al Mausoleo se generó un dilema: en sus muros se debía incorporar frases de Las Instrucciones del Año XIII, sin embargo, algunas de ellas eran incómodas para el régimen. Por ejemplo, la instrucción número XVIII que dice: “El despotismo militar será precisamente aniquilado con trabas constitucionales que aseguren inviolable la soberanía de los pueblos” La solución fue colocar solo el número de la instrucción correspondiente, pero no sus palabras²⁵ (Caetano; Rilla, 1987; Cosse; Markarian, 1996).

No fue posible encontrar los guiones de la adaptación televisiva de *La Patria en Armas*, en cuyo caso se podría constatar si se colaron en algunos diálogos de las reuniones clandestinas que formaban parte del primer acto o si la adaptación había corrido la misma suerte que las frases de las Instrucciones en el Mausoleo.

²⁵ Un año después se inaugurará la Plaza de la Nacionalidad Oriental, otro espacio emblemático de establecimiento del régimen. Los desfiles y la movilización de escolares y liceales acompañaban el aire de monumentalidad que se pretendía imprimir a estas acciones.

Me refiero a tramos como cuando Ana Monterroso se rebela frente a un ataque a su casa, mientras se celebraba una reunión en la noche, y ella cantaba mientras tocaba el piano una composición de Bartolomé Hidalgo: “Pero, papá!...Por qué?... Por qué, todo esto?... Es nuestra casa...Estamos en nuestro país... ¿Es que ni siquiera podemos pensar libremente?... Ellos son los intrusos... Ellos!... Ellos!...Voy abrir las puertas y ventanas, para gritarlo bien alto ...Muera el Virrey...Muera el Virrey...” (Cuadro Cuarto, Acto Primero, Bengoa, 1951, p. 64). Las palabras de Ana, futura esposa de Lavalleja, podían ser leídas de una manera inquietante para el régimen.

Las políticas de comunicación para la instauración de “un nuevo orden”

En el período 1976-1980 se ha identificado como aquel en el que se evidencia más claramente el propósito de la dictadura de permanecer e instaurar un nuevo orden institucional²⁶. Sin embargo, como señala Aldo Marchesi (2009), las políticas culturales impulsadas en 1975 anticipaban ya el “ensayo fundacional” (p. 331). Desde ese año y durante la segunda mitad de los setenta, señala el autor, se desarrollaron tres apuestas culturales que pretendían conformar un consenso de apoyo al régimen: “la exaltación patriótica vinculada al impulso del desarrollo de diferentes prácticas conmemorativas y celebratorias que buscaban promover el sentimiento nacionalista; la construcción de un sistema de medios de comunicación proclive al régimen; y las políticas hacia la juventud” (2009, p. 330).

²⁶ El primer signo fue la eliminación de toda posibilidad de que se convocara a las elecciones previstas para 1976. La destitución de Juan María Bordaberry, electo en 1971, después de distintas diferencias con los militares respecto al rumbo a seguir, y los Actos Institucionales 1 y 2, suspendían las elecciones generales por tiempo indeterminado y creaban el Consejo de la Nación. Eran los primeros pasos hacia una institucionalidad que terminaría de cuajar en el proyecto de Constitución de 1980 (Caetano; Rilla, 2005, p. 38).

En el apartado anterior nos referimos a la primera de estas iniciativas y a una posible expresión televisiva específica, *La Patria en Armas*. Nos detendremos ahora brevemente en la segunda: la que refiere a la regulación de los medios de comunicación, en tanto ella podría haber impactado en la conformación de la programación. Uno de los hitos fue la creación de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp) el 27 de febrero de 1975, cuyo propósito sería “el control de los programas de radiodifusión (sonido e imagen), en cuanto a su contenido, cumplimiento legal al respecto, su incidencia en la opinión pública y el comportamiento colectivo” (Decreto 734/978m -art 26, tal como se cita en Pereira, 2012, p. 159). Pero sobre todo su creación responde al objetivo fundacional: “El proceso revolucionario que orienta y conduce el gobierno de la República debe ser conocido y comprendido por la opinión pública, a efectos de propender, con su concurso y adhesión, al logro de sus objetivos nacionales” (Martínez, 2005, p. 48).

Como señala Marchesi (2001), cumplía una doble función: “por un lado, producía información y actividades que luego amplificaba a través de los medios de comunicación (algunos reproducían casi en forma textual sus informes); por otro, este organismo también tenía un rol censor sobre los mismos” (p.13). La acción productiva de la Dinarp se orientó hacia producciones cinematográficas, sobre todo documentales y dos noticieros para cine: *Uruguay Hoy* y *Panorama*.

A este organismo de control correspondió la acción de propaganda para instalar la idea de “Un nuevo Uruguay” en el que las Fuerzas Armadas eran garantes y vigilantes activos frente la subversión, cuya amenaza constante hacían recordar los comunicados emitidos por la televisión a las 20 horas, antes del noticiero. Estas emisiones en cadena, el control sobre los noticieros y la pauta publicitaria eran las manifestaciones más relevantes del impacto de la dictadura en ese medio (Marchesi, 2009, p. 342). Además, los canales estaban obligados a presentar la programación con una semana de anticipación ante la Dinarp y la emisión se debía ajustar a lo presentado; toda modificación debía comunicarse con

24 horas de antelación y se debía conservar grabación de todas las emisiones durante 5 días hábiles de programas en idioma extranjero, entrevistas e informativos (Pereira, 2012, p.160).

A las disposiciones de la Dinarp se sumó la Ley de Radiodifusión (14670) en 1977 que sustituiría la legislación sobre medios de 1928. Su texto expresa la preocupación por los contenidos y la vigilancia “en torno a mantener las buenas costumbres y valores nacionales y la imagen internacional del país” (Pereira, 2012, p. 158). A pesar de que la ley instauraba normas de regulación y de sanción, afirma Pereira que no se registraron casos de la aplicación de esta normativa ni de aplicación de sanciones (2012, p. 160) y que tampoco “es posible encontrar en las grillas de programación, rastros que evidencien efectos importantes y duraderos en la programación por el cambio de gobierno” (p.166).

Una explicación posible se atisba en el testimonio del Coronel Retirado Regino Burgueño, que fue parte de la Dinarp:

Es mucho más fácil controlar un diario, una cosa escrita que una cosa en el aire. Las radios prácticamente eran incontrolables, la televisión se cuidaba. La gente de los medios sabía bien cómo venía la mano, porque los Romay sabían cómo venía la mano con los zurdos y con la guerrilla y todo eso. Los Scheck también y en Canal 10, De Feo también. Todos los periodistas colaboraban, les pedíamos cosas históricas. Le pedimos a De Feo que hiciera un documental de Artigas en el Paraguay” (Entrevista registrada en Altieri, s/f. p. 153 tal como se cita en Marchesi, 2009, p. 342).

Dificultades y falta de eficiencia en la ejecución de los controles, pero también la percepción de que se contaba con la actitud favorable de los canales podrían explicar, entonces, algunas escasas zonas grises en las que se podían colar algunos programas, sobre todo hacia los años 80.

Los 80 de transición

El año 1980 marcó el comienzo del fin del “ensayo fundacional”. El proyecto de Constitución en el que se cristalizaban las ideas del

régimen para un nuevo orden institucional y con el que pretendían perpetuarse en el poder fue sometido a plebiscito en noviembre de ese año. En la televisión, el evento más importante del año fue el debate entre los defensores del proyecto del régimen, por el Sí, y los opositores, por el NO, el 14 de noviembre en Canal 4, quince días antes de la votación. Hasta ese momento no se había dado una puesta en escena tan contundente de la controversia política y una confrontación de esas dimensiones a personeros de la dictadura. A pesar de la intensa campaña oficial a favor de la reforma constitucional que plagaba todos los medios, el 57,2% de los votantes se pronunció por el No y a partir de allí se inició un lento proceso de apertura que concluiría con las elecciones de 1984, aún con algunos partidos y políticos proscriptos. No obstante, la televisión no experimentaría grandes transformaciones en su programación.

Figura 5: Debate por el plebiscito del 80 (Canal 4): Enrique Viana Reyes y Néstor Bolentini, apoyaban el Sí; los periodistas Carlos Giacosa y Asadur Vaneskahian; Enrique Tarigo y Eduardo Pons Etcheverry por el No (de izquierda a derecha).



Otro hecho relevante para el medio fue el advenimiento del color. El 25 de agosto de 1981, día que conmemora la Declaratoria de la Independencia de Uruguay, fue la fecha que se marcó oficialmente

para el inicio de las transmisiones de televisión color en el país. Más allá de las expectativas de los anuncios que se hicieron desde los canales y del tono celebratorio, ello no supuso cambios sustantivos en la producción nacional. El fútbol fue el motor central de la televisión color. Quizás la novedad más destacada fue la aparición de los programas de viajes que el color hacía más atractivos: *Los viajes del 12*, con Julio Alonso se convirtió en un clásico de ese canal. En una suerte de balance, a un año de la instalación de las emisiones en color, la crítica en la prensa señalaba:

Los buenos propósitos anunciados con el advenimiento del color quedaron en agua de borrajas en su mayoría y, lo que es peor, la minoría estuvo plagada de defectos. Los intentos de la serie "Un día un Juan" del 4 y el pretencioso "Infidelidad" del 12, por citar algunos, que no fueron muchos más, mostraron carencias en todos los rubros desde libretos a realización. "Esperando la carroza" producido por canal 10 se destacó por lejos. No se puede esperar otra cosa cuando no hay continuidad de trabajo (Tajes, *Opción*, 14 de setiembre de 1982, p. 45).

El texto menciona tres ficciones nacionales estrenadas ese año, pero manifiesta decepción y critica la presencia de productos importados, especialmente teleteatros y series. Tajes apunta directamente a los canales privados y afirma que "tienen ocupadas 63 horas y media de la programación semanal, algo así como el 35% del tiempo total de emisión" con programas extranjeros (*Opción*, 14 de setiembre de 1982). Yendo más lejos aún Gloria Levy²⁷ interrogará "¿Cuándo dejaremos de ser en materia de televisión una colonia iberoamericana?" (*Convicción*, 1984, s/f). Esta es una crítica constante a lo largo de las décadas.

La ficción nacional tuvo alguna presencia en estos últimos años de la dictadura. Así, Canal 4 ofreció *Un día... un Juan*²⁸. La serie

²⁷ Reconocida actriz uruguaya, que tuvo un papel destacado en los comienzos de la televisión, no solo como actriz sino como conductora, además de sus columnas en la prensa.

²⁸ Estos unitarios contaban con la producción y dirección de Raúl Solá y en el elenco Pablo Lagarde Wilson y Lidia Etchamendi (Olivencia, 2011).

proponía en cada episodio una historia diferente, se anunciaba como basada en hechos reales y, como se sugiere en el título, pretendía representar personajes y situaciones cotidianos. A falta de archivo audiovisual al que recurrir, algunas de las características de esta ficción pueden deducirse de las columnas críticas realizada por Héctor Concari para el semanario *Opción*. Allí, el columnista describe uno de los episodios, “Juan Durán, médico”, como la historia de un médico del interior del país que mantiene una relación cercana con su enfermera que deberá suplantarlo para atender un parto y señala

un sobrio desempeño actoral, una correcta artesanía narrativa (nada de “tiempos muertos”, montaje calculado, buen enlace entre una escena y otra, reglas estas que los teleteatros argentinos se empeñan en no respetar), el resultado parece ser bastante alentador [...]. Sin dejar de reconocer una interesante iniciativa en esta posición no es ocioso señalar que la corrección formal anteriormente anotada es a la vez que un logro a señalar un punto de partida imprescindible en una empresa de este tipo (y nada más) (Concari, *Opción*, 15 de diciembre, 1981, s.p.).

“Juan Durán, médico”, señala Concari, es la segunda entrega estrenada a comienzos de diciembre de 1981, de un ciclo que se inició en agosto del mismo año. La distancia entre el estreno de uno y otro episodio, es indicativa de la debilidad de la capacidad productiva de ficción nacional. El mismo año Teledoce ofreció el ciclo *Historias de Montevideo*, también en formato de unitarios, que incluyó producciones como “El hijo”, con dirección de Sara Otermin y protagonizado por Roberto Jones, “Una estación de amor” (ambos de Horacio Quiroga), además de “El Desafío”, de Vargas Llosa (Maci; Ros, 2012).

El carácter casi testimonial que tienen las ficciones uruguayas -rasgo que se mantiene hoy- se manifiesta no solo en su aparición esporádica, sino también en las valoraciones que hacía la prensa de la época:

El epíteto de “nacional” que ostenta la televisión en este país es solo una inocente broma de los propios canales, bajo la que aparecen cada vez más

seriales y teleteatros no precisamente uruguayos. Sin embargo, de tanto en tanto 'alguien' siente la necesidad de demostrarle a algún otro que en este país se pueden hacer telenovelas y ¿por qué no? hasta seriales (Concari, *Opción*, 15 de diciembre de 1981, s.p.).

El mismo autor insistirá en otra columna:

Tímidamente asoman producciones uruguayas hechas con oficio [...] que lamentablemente no logran superar el atenuante de que las consideremos primero como uruguayas -es decir "nuestras" en esa corrosiva ironía que tenemos para con nosotros mismos- para luego reconocer algunas virtudes. Porque lo peor no sería un error en el montaje, o un decorado a lo Canal 5" (el primer canal "punk" del mundo como dice Perciavalle en espectáculo), lo imperdonable resulta el que una vez salvados esos escollos básicos el libreto naufrague en los lugares comunes que ya todos requeeteconocemos (Concari, *Opción* 29 de diciembre de 1981, p. 48).

No obstante, el foco de su crítica está menos dirigido a los productos en sí y más a los canales: "hay que señalar que las carencias no parecen ser de índole técnica actoral o argumental. Si la televisión nacional no progresa no es por falta de ideas, sino por falta de agallas" (*Opción*, 17 de noviembre, 1981, p 38).

Algunas fisuras en la programación de la ficción en los 80

A pesar de la constricción de las libertades que se mantuvo durante todos estos últimos años de la dictadura, la programación de ficción televisiva ofreció algunas fisuras que traían un poco de oxígeno a los espectadores. En términos de Fiske (1987), podríamos interpretarlas como las "categorías anómalas" o "brechas" en la imagen, presentes en los textos mediáticos, sobre las que la audiencia podía elaborar lecturas de resistencia (Fiske, 1987, p. 305) o, por lo menos, disfrutar de una calidad de elaboración poco frecuente en la pantalla chica. Siguiendo la formulación de la noción de resistencia de Fiske (1987), la inclusión de personajes complejos, que rompen los esquemas identitarios clásicos, así como la incorporación de nuevas temáticas, serían las condiciones de los textos que podrían propiciar la participación de la audiencia y su

trabajo de interpretación, que el autor define como actos de resistencia. En el asfixiante clima de opresión en la dictadura uruguaya, estas ficciones funcionaron como espacios de oxígeno.

Nos referimos a series como la brasilera *Malú Mujer*, producida por TV Globo y emitida en Uruguay por Canal 4 en 1983 (Olivencia, 2011, p. 136). Su protagonista, una mujer que se independiza plantea una discusión sobre el papel de madre a partir de su divorcio. La serie propuso así un personaje precursor del cuestionamiento a modelos femeninos clásicos de la ficción televisiva y puso en debate un abanico temático innovador para su tiempo: igualdad de género, el aborto, el uso de anticonceptivos, la diversidad sexual, entre otros.

Las telenovelas brasileñas se consolidaron en la programación de los canales uruguayos e incorporaron temas que podían discutirse en la conversación de las audiencias. A finales de los años 70 *El Bien Amado* (Canal 4) narraba la historia de Odorico, un político corrupto, alcalde de Sapicura. La sátira al poder, se colaba en medio de las promesas demagógicas y situaciones absurdas en tono de comedia. La pluma aguda de Dias Gomes introducía subrepticamente guiños de crítica a la realidad social y política, en plena dictadura uruguaya. Creada en 1973 por TV Globo, inició la internacionalización de la telenovela brasilera con la exportación de este primer título a Uruguay y es la primera telenovela doblada al español (Guía TV Globo, 2010, p. 31). Pero es en la década de los 80, sobre todo en Teledoce, que se instala como espacio permanente, con títulos como *La esclava Isaura* (1982), *Dancing Days* (1983) o *Agua Viva* (1984)²⁹, aunque su presencia irá en aumento en la segunda mitad de la década.

En la misma línea se destaca la serie argentina *Nosotros y los Miedos*, con dirección de Diana Álvarez y un elenco que rotaba en

²⁹ La visión peyorativa frente a la telenovela persiste en la prensa. Por ejemplo, se recomienda *Agua Viva*, pero: “Sí, aunque le parezca mentira recomendamos un teleteatro. Pero es brasileña y sólo por la calidad del elenco vale la pena perder el tiempo” (*Convicción*, 22 de marzo de 1984).

su protagonismo al igual que los autores³⁰. Era un ciclo de unitarios que se atrevía a plantear temas de la realidad, en un contexto de dictadura, jugando en los límites de manera que muchas veces burlaba los controles de la censura. Provocaba al debate a la vez que el “Nosotros” del título apelaba a la implicación colectiva (Podestá, 2021).

Otro ejemplo de ficción que introdujo un cierto oxígeno al ambiente opresivo de aquellos años fue la española *Anillos de Oro* (RTVe, 1983) que planteaba temas como el divorcio, el papel de la mujer, la maternidad, el desarrollo profesional, el adulterio, el aborto, la homosexualidad, entre otros, sobre los que ofrecía perspectivas polémicas y propiciaba la conversación de las audiencias, a partir de la ficción (o protegidas por la ficción), de aspectos de la realidad social que trascendían el ámbito español.

Un espacio en el que la lectura entrelíneas también era convocada en los primeros años de los 80 fue el de algunos programas de humor. En *Telecataplum* el segmento “Las noticias cantadas” jugaba con los límites, corriendo el margen de lo decible, tratando de esquivar a la Dinarp, sugiriendo más de lo que decían. El éxito de este segmento llevó a la creación de un disco, *Las Noticias Cantadas* en 1983. J. Scheck era uno de sus guionistas y Jorge Denevi recuerda:

Una cosa prodigiosa que tenía Jorge Scheck era su habilidad y rapidez para escribir letras, como nunca vi, y la habilidad de enfocar un tema sabiendo dónde podíamos pegar y dónde no, en medio de la dictadura. (...) con el humor y con la canción podíamos sugerir cosas que no podían hacer en un programa político o en un noticiero o un comentarista (Gabriela Gómez, *La Diaria*, febrero de 2013, p.5).

Algunos tramos ficcionales, también en *Telecataplum*, servían para hacer alusión a la realidad dictatorial, como una “Carne de vestuario” o en *Decalegrón* el sketch de “El Chicho” en el que dos

³⁰ Elenco: Miguel Angel Solá, Olga Zubarry, Rodolfo Ranni, Ana María Picchio, Haydée Padilla, Ricardo Darín, Mercedes Morán, Graciela Duffau. Autores: Jorge Maestro, Sergio Vainman, Juan Carlos Cernadas.

personajes admiradores del régimen de facto dialogaban entre sí y con un personaje oculto detrás de una puerta, que nunca era oído por el espectador, pero que en secreto transmitía su mensaje a los otros dos personajes: los contadores interpretados por Julio Frade y Enrique Almada.

Consideraciones Finales

En tanto este es un trabajo abierto a nuevas indagaciones, más que un apartado de conclusiones, se procederá aquí a exponer algunas observaciones que se desprenden del recorrido realizado.

La legislación y organismos destinados al control de los medios de comunicación desplegaron su normativa de control. No obstante, la televisión no parece haber estado en el centro de interés de la dictadura, como sí lo estuvo la prensa que recibió las acciones más explícitas de sanciones y clausura. La televisión sí fue una vía de difusión de la propaganda del régimen y sus eslóganes, además de su presencia en los contenidos de los telenoticieros y los comunicados diarios en cadena de radio y televisión que se emitían antes de su inicio y garantizaban la entrada cotidiana en los hogares uruguayos, recordando que allí estaban vigilantes las fuerzas militares, alimentando así una cultura del miedo.

La programación de la televisión durante la dictadura no evidencia grandes rupturas. Su composición permaneció estable en origen y géneros. Los cambios más relevantes se produjeron en 1974. La desaparición de programas periodísticos, tales como *En Vivo y en Directo*, que podría ser un dato indicativo de una acción represiva o de autocensura, sin embargo, responde a otras razones: su eliminación se produjo, junto a la de otros programas, por la reducción drástica de las horas de emisión, a raíz de la crisis energética más que a una acción de la dictadura comisarial. Si bien es probable que el contexto de dictadura lo hubiera destinado igualmente a la desaparición, ello no resulta tan evidente, en tanto se mantuvo en la radio.

La semana construida muestra una composición de la programación en la que la presencia de series estadounidenses alcanzó un porcentaje menor al del total de ficciones de origen argentino. Si a ello se le suma el volumen de horas de cine y algunos programas de humor importados, se constata una fuerte presencia de producciones extranjeras. La queja por la extranjerización de la pantalla ha sido una constante.

Si bien los ciclos de unitarios eran adaptaciones de obras literarias consagradas, la ficción seriada que acompañaba la cotidianidad, representaba historias ancladas en el melodrama tradicional y la polarización entre los personajes que encarnan la virtud y los que representan el mal. Los capítulos diarios transitaban los tópicos del triángulo amoroso, la diferencia de clase social como obstáculo para los enamorados, la bastardía. En un tono costumbrista y humorístico *El Flaco Cleanto* fue el título de mayor continuidad. Por otra parte, los afanes fundacionales de la dictadura tuvieron su expresión en el clima celebratorio del 75 y *La Patria en Armas*, parece haber sido su cristalización, en un contexto de ficción nacional escasa.

La ficción televisiva nacional, que tuvo algún impulso en los primeros quince años de la historia del medio en Uruguay, fue espaciando sus apariciones en el período, esa tendencia comenzó a manifestarse desde antes de la dictadura. Es probable que la combinación del cercenamiento de las libertades que impuso el régimen cívico-militar con la reducción de la cantidad de horas de programación contribuyeran a esa merma. Por otra parte, cuando el horario se amplió, sobre los 80, la importación de telenovelas, sobre todo argentinas, ya había probado menores costos en relación a la cantidad de horas de programación que los canales debían cubrir y a que el éxito de venta de publicidad estaba asegurado. No obstante, fueron algunas ficciones importadas, sobre todo brasileras y argentinas, las que introdujeron temas y problemas sobre los que discutir en la conversación cotidiana: brechas, zonas grises que escapaban al control.

Referencias

- AAVV. (1989). *Diccionario de literatura uruguaya*, volumen 1, Arca. Montevideo.
- Caetano, G. & Rilla, J. (2004). "La era militar" en AAVV (2004) *El Uruguay de la Dictadura (1973-1985)*. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo.
- Caetano, G. & Rilla, J. (1987). Breve historia de la dictadura. Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. *Channels of Discourse, Reassembled. Television and Contemporary Criticism*. USA.
- Concari, H. (1981). "El año de la TV color", *Opción*, 29 de diciembre de 1981.
- Concari, H. (1981). "Un médico nacional", *Opción*, 15 de diciembre de 1981.
- Cosse, I. & Markarian, V. (1996). *El año de la orientalidad*. Trilce. Montevideo.
- Fiske, J. (1987). "British Cultural Studies and Television", en Allen, R. C. (1987)
- Gómez, G. (2013). "El humor justiciero", *La Diaria*, 15 de febrero de 2013 <https://ladiaria.com.uy/articulo/2013/2/el-humor-justiciero/>
- Levy, G. (1984). "El público necesita ver reflejada su realidad", *Convicción*, Nro 11, 1984.
- Levy, G. (1984). "La televisión que padecemos" *Convicción*, 22 de febrero de 1984.
- Marchesi, A. (2001). *El Uruguay Inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Trilce. Montevideo.
- Marchesi, A. (2009). "Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre". Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura" en Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A., Yaffé, J. (2009). *La dictadura Cívico-Militar Uruguay 1973-1985*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- Martínez, V. (2005). *Tiempos de dictadura 1973/1985. Hechos, voces, documentos. La represión y la resistencia día a día*. Ediciones Banda Oriental. Montevideo.

- Masci, L. & Ros, R. (Investigación y redacción). (2012). *Teledoce 50 Aniversario*.
- Olivencia, M. (2011). *Montecarlo 1961-2011. Primeros 50 años*.
- Pereira, A. (2012). "Televisión y Dictadura en el Uruguay: cambios y permanencias". *ReHime. Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*. Año 2. Nro. 2. Argentina.
- Podestá, L. (2021). "Nosotros y los miedos, el unitario que le ganó la pulseada a la censura". *La Nación*, 22 de abril de 2021. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/nosotros-y-los-miedos-el-unitario-que-le-gano-la-pulseada-a-la-censura-nid23042021/>
- Prats, L. (2009). *Ayer Te Vi. Crónica de la Televisión Uruguaya*. Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- Rico, A., Demasi, C., Radakovich, R., Wschebor, I., Sanguinetti, V. (2005). *15 días que estremecieron al Uruguay. Golpe de estado y huelga general, 27 de junio -11 de julio de 1973*. Editorial Fin de Siglo. Montevideo.
- Sánchez Vilela, R. (2000). *Sueños cotidianos. Telenovela y oralidad*. Taurus. Montevideo.
- Sánchez Vilela, R. (2007). "La configuración de los pactos comunicativos en la historia de la tv uruguaya". *Ponencia, XI Jornadas Interescuelas*. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, 2007. <https://cdsa.aacademica.org/000-108/479.pdf>
- Saya, E. (2021). "¿Qué nos muestra la televisión? resultados del análisis de la programación emitida por la televisión uruguaya (1973-1990)" en Ramirez, F., Maronna, M., Duran, S. (eds.) (2021). *Televisión y dictaduras en el Cono Sur. Apuntes para una historiografía en construcción*. IGG, FIC, UDELAR.
- Tajes, P. (1982). "TV Color, un cumpleaños con poco para festejar", *Opción*, 14 de setiembre de 1982.

Prensa de la época consultada

Cine Radio Actualidad TV

La Mañana

Ahora

Vea

Crónica

Última Hora

Integración

Convicción

Opción

A ditadura pelas lentes do SBT: instituições e memória em “Amor e Revolução”

Daniela Mazur
Melina Meimaridis

Introdução

“Só o SBT tem a coragem de passar a limpo a história recente do nosso país”¹

A frase em epígrafe foi extraída do material promocional da novela *Amor e Revolução* (SBT, 2011-2012), produção de Thiago Santiago. A trama destaca-se na história da teledramaturgia nacional por abordar a ditadura militar brasileira (1964-1985), concentrando-se sobretudo no período dos chamados *anos de chumbo*. Em sua narrativa, a obra conjuga a denúncia política, um romance melodramático entre uma guerrilheira e um oficial do Exército e a reconstituição histórica de episódios marcantes da repressão, configurando uma representação singular no panorama das telenovelas brasileiras. Não obstante seu caráter ficcional, a exibição da produção provocou o incômodo de um grupo historicamente *privilegiado* no país: os militares. Essa reação tornou-se evidente quando a Associação Beneficente dos Militares Inativos da Aeronáutica (ABMIGAer) mobilizou um abaixo-assinado para

¹ A frase foi retirada da propaganda que foi exibida no dia 09 de março de 2011 e veiculada no SBT como forma de promover a novela *Amor e Revolução*. Para mais informações, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=AiUBnunal9M>; <https://aventurasnahistoria.com.br/noticias/reportagem/em-2011-novela-do-sbt-sobre-ditadura-quase-sofreu-censura-de-militares.phtml/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

exigir a retirada da novela do ar, revelando que, para certos setores, uma telenovela representa uma ameaça mais imediata à ordem do que jamais representou a própria ditadura.

Em contraste com outras nações latino-americanas que igualmente sofreram sob ditaduras militares no século XX, o Brasil trata seu período autoritário com notável reticência. A mídia frequentemente o reduz à categoria de “governo militar”, enquanto os generais que lideraram o regime são denominados “ex-presidentes”. Essa aversão ao confronto com o passado reflete-se ainda na escassez de políticas públicas de memória, evidenciada pelo reduzido número de memoriais dedicados às vítimas da repressão. Trata-se de um cenário que contrasta com iniciativas como o *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, em Santiago do Chile, e o *Museo Sitio de Memoria ESMA*, em Buenos Aires. No Brasil, experiências como o Memorial da Resistência e o Núcleo Memória, ambos em São Paulo, permanecem como exceções em um panorama nacional ainda marcado pelo silêncio.

A própria natureza do evento fundador permanece em disputa: setores significativos da sociedade ainda defendem que 1964 representou um “movimento” legítimo, não um *golpe* de Estado – narrativa explicitamente endossada pelo ex-presidente Jair Bolsonaro². Ao mesmo tempo, cidades ao redor do país têm avenidas, estádios, praças e pontes em homenagem a figuras controversas da época, como Castelo Branco e Costa e Silva. Neste contexto de apagamento e negacionismo históricos, o audiovisual emerge como veículo crucial para reivindicar a representação de um passado que insiste em não passar e continua a *assombrar* o presente da democracia brasileira³.

² <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-47818978/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

³ Em janeiro de 2023, no dia 8, seguidores do ex-presidente Bolsonaro atacaram as sedes dos três poderes da República em Brasília, perpetrando um ataque às instituições democráticas. Os manifestantes quebraram as proteções, danificaram equipamentos, acervo artístico e arquivos oficiais, ocupando áreas internas do Congresso, Planalto e STF, pleiteando a mudança do resultado do pleito presidencial. Dezenas de envolvidos nos ataques foram condenados pelo STF

Chama a atenção o fato de a ditadura militar ter encontrado no cinema brasileiro um espaço de ficcionalização muito mais amplo do que na teledramaturgia televisiva. Filmes como *Marighella* (2019) e *O Que é Isso, Companheiro?* (1997) e, de maneira ainda mais emblemática, o vencedor do Oscar *Ainda Estou Aqui* (2024) e o atualmente aclamado *Agente Secreto* (2025), não hesitam em confrontar os aspectos mais sombrios do regime, expondo a violência sistemática a que a população foi submetida. Que fatores, então, explicam a falta de histórias que explorem esse período na TV? E que implicações decorrem da carência de narrativas televisivas que se debrucem sobre um período tão decisivo da história nacional? São essas as indagações que orientam a nossa análise da telenovela *Amor e Revolução*, do SBT.

O interesse nessa obra se intensifica quando contraposto à postura da TV Globo – emissora hegemônica do mercado brasileiro cuja ascensão e consolidação coincidiu com o regime militar, beneficiando-se de seu apoio (Mattelart; Mattelart, 1989). A Globo, é verdade, não permaneceu inteiramente alheia ao tema, tendo-o abordado em produções como as novelas *Irmãos Coragem* (1970) e *O Bem-Amado* (1973), e as séries *Anos Rebeldes* (1992) e *Os Dias Eram Assim* (2017). O imaginário da ditadura, entretanto, ainda é pouco explorado na teledramaturgia da emissora carioca, especialmente quando consideramos o impacto histórico, duração e contemporaneidade desse período tão recente. Diante da centralidade dessa época traumática na experiência histórica e cultural brasileira, tal reticência revela não apenas uma escolha narrativa, mas uma lacuna estratégica na forja televisiva da memória coletiva.

Contudo, até que ponto a ditadura pode ser encenada nas tramas melodramáticas das telenovelas sem se reduzir a um eco pálido de sua própria gravidade? Este capítulo parte da hipótese

infrações penais incluindo associação criminosa armada, abolição violenta do Estado Democrático de Direito, tentativa de golpe de Estado, dano qualificado e deterioração do patrimônio tombado.

de que *Amor e Revolução* se distingue por adotar estratégias mais ousadas na abordagem do período histórico, ao mesmo tempo em que constrói um discurso fundamentalmente ambivalente. De um lado, a produção manifesta a intenção explícita de denunciar as violências do regime, recurso evidenciado pela inclusão de depoimentos reais de vítimas ao final dos capítulos. De outro, o próprio processo de ficcionalização televisiva – condicionado pela economia política do meio e pelas convenções do melodrama – tende a simplificar a complexidade dos conflitos políticos e ideológicos da época, *diluindo* assim o potencial de uma crítica mais contundente.

Ainda que se apresente como um exercício de resistência e preservação da memória, a narrativa recorre frequentemente a uma representação dramatizada e maniqueísta dos eventos históricos. A crítica ao autoritarismo, nesse contexto, acaba sendo canalizada sobretudo através de trajetórias individuais e do apelo emocional de um romance entre antagonistas políticos. Dessa forma, ao revisitar o período ditatorial, a telenovela opera uma memória seletiva: a lógica narrativa que entrelaça reconstrução histórica e dramatização romântica redefine o papel de instituições-chave como o Exército, a imprensa, a Igreja Católica e a polícia política.

Objetiva-se, portanto, examinar como a produção em análise contribui para a formação de um imaginário coletivo que, de modo paradoxal, simultaneamente denuncia e simplifica os traumas da ditadura brasileira. Para tanto, o capítulo ancora-se em discussões fundamentais sobre a ficção seriada televisiva. Serão abordados o melodrama e a linguagem particular das telenovelas, investigando sua adequação – ou não – à representação de um tema histórico tão complexo. Paralelamente, considera-se a economia política da televisão brasileira, a fim de compreender não apenas a escassez dessas narrativas, mas também os lugares distintos que a Globo e o SBT ocupam neste cenário (Freire Filho, 2004). No plano metodológico, adota-se a proposta de Meimaridis (2023) – alinhada à perspectiva construtivista de Berger e Luckmann (1991) – para analisar os processos de ficcionalização institucional e a construção

e mediação de sentidos. Buscamos identificar os *arranjos significativos* (Couldry; Hepp, 2017), sendo reforçados em torno das instituições ficcionalizadas na novela e da própria construção de sentido sobre a ditadura.

Este capítulo dialoga diretamente com os dois eixos centrais desta coletânea – memória e representação – ao investigar de que modo a ficção televisiva contemporânea negocia, reconfigura e, não raro, *atenua* a representação de instituições autoritárias no Brasil. Assim, busca contribuir para o debate urgente sobre o papel da ficção seriada, particularmente da telenovela, na conformação de entendimentos coletivos sobre a memória histórica nacional. Ao eleger uma produção do SBT como objeto, contrapõe-se deliberadamente à omissão da TV Globo sobre o tema e ambiciona expandir o foco do universo científico de investigação da ficção seriada televisiva brasileira para além da emissora carioca. Essa escolha revela uma lógica televisiva alternativa e demonstra que a ficcionalização do passado autoritário, ainda que rara, não se restringe a um único projeto comunicacional. Por fim, almeja-se demonstrar o potencial da televisão brasileira como um espaço vital de debate e reflexão sobre momentos críticos que moldaram o país.

Ao tomar a televisão como objeto, concebemo-la como palco incontornável da vida nacional – um espaço demasiado humano, onde o país reencena dramas, revisita feridas e, em certos momentos, busca reconciliar-se com a própria história. A televisão possui caráter diário e doméstico, classicamente através da TV linear, mas também atualizado pelo conteúdo por demanda. Quando consideramos a televisão aberta e gratuita, esse impacto é ainda mais claro. O cinema, obviamente, é importante, mas parte fundamental dos debates em torno da formação de uma identidade e de um cotidiano imaginado nacional passou – e continua passando – pela televisão, que entra diariamente nas casas das pessoas. E, quando o assunto é a reflexão sobre a história da ditadura militar – recente e ainda marcada por fantasmas persistentes na sociedade brasileira –, a televisão assume um papel ainda mais relevante na mediação desse passado. Uma vez que a

TV nos entrega as duas faces da moeda: ao mesmo tempo que é instrumento essencial da comunicação em massa, também tem histórico de submissão ao regime militar.

A Ditadura e sua (não) representação na teledramaturgia brasileira

O Brasil é uma democracia jovem; são pouco mais de 40 anos desde o fim da ditadura militar brasileira e desde então o processo de redemocratização continua com seus percalços. O fim do regime não foi acompanhado por uma ruptura efetiva com suas estruturas autoritárias, o que contribuiu para a permanência de práticas, discursos e silêncios que atravessam o presente. Nesse sentido, a redemocratização brasileira configura características de uma democracia recente, ainda em processo de consolidação, marcada por disputas em torno da memória e da justiça, e constantemente tensionada pelos fantasmas de um passado em disputa simbólica. Isso se reflete diretamente na ótica política e midiática sobre período histórico. Até hoje a abordagem sobre o regime militar na televisão brasileira se mantém majoritariamente reticente, especialmente no âmbito da ficção. No jornalismo, essa abordagem é atrelada especialmente às datas comemorativas ou de rememoração (Gagliardi, 2011; Sanglard, Cruz; Gagliardi, 2021). Por se tratar de um período em disputa de significados e memórias, o enfoque tende a evitar a tomada de partido, buscando relativizar possíveis polarizações.

Um fator primordial para compreender essa atitude do setor televisivo, frequentemente marcada pela ideia de uma dívida remanescente, reside no fato de que o período da ditadura militar se mostrou um terreno fértil para os investidores da comunicação e de suas tecnologias no Brasil. A história nos mostra que o golpe de 1964 inaugurou um período de intensificação da repressão e da censura no Brasil, aprofundado a partir de 1968 com a decretação do AI-5. Ao mesmo tempo, o regime militar promoveu um projeto de modernização baseado no fortalecimento da industrialização e

na consolidação do capitalismo como sistema econômico e ideológico, o que resultou no crescimento expressivo de diversos setores da indústria cultural (Silva, 2015, p. 38-39). A criação da EMBRATEL em 1965, por exemplo, foi central nesse processo ao impulsionar uma política de modernização das telecomunicações (Ortiz, 1988, p. 117). Nesse contexto de incentivo estatal e globalização, a televisão destacou-se como um grande beneficiário, já que os investimentos em infraestrutura viabilizaram a transmissão de conteúdos televisivos em larga escala nacional. Diante disso, a TV Globo incorporou a lógica empresarial de modernização, alinhando-se aos interesses do Estado.

A Globo cresceu em meio à ditadura, se tornou uma empresa de conglomerado, enquanto o Brasil vivia um momento de modernização da sua indústria cultural para exportação, que era de interesse do regime militar. Com o desenvolvimento das telecomunicações e o investimento da Globo em infraestrutura, o direcionamento foi de apostar na “brasilidade” para aproximar o público em um momento em que o Brasil “entra precisamente numa etapa acelerada de seu projeto de desenvolvimento industrial, de ampliação e de internacionalização de seu mercado interno, onde a TV terá um papel pioneiro na conquista da nova fronteira comercial” (Mattelart; Mattelart, 1987, p. 51). A censura era uma realidade dentro e fora da emissora, mas em busca de maiores audiências frente aos investimentos realizados, a Globo apostou em temáticas consideradas características do Brasil, em um movimento de trazer para a televisão o cotidiano do povo. Através dessa estratégia e com os espaços artísticos cada vez mais limitados pela repressão, a emissora carioca incorporou talentos artísticos da esquerda para produzir esse conteúdo a partir do final dos anos 1960 (Silva, 2015, p. 4). Dessa forma, a atuação política da Globo durante a ditadura militar adquiriu tons mais complexos em sua definição, assim como esses artistas que precisaram se alinhar à emissora na época.

Ao atuarem em um contexto profundamente marcado pela censura e por relações ambíguas com a Rede Globo, diversos

produtores culturais que eram críticos ao regime militar fizeram escolhas estratégicas e complexas ao ingressar na emissora. Tal inserção foi interpretada de forma dicotômica: ora como expressão de submissão às estruturas de poder, ora como uma forma de resistência inscrita nos limites do próprio sistema. Conforme aponta Nahuel Ribke (2011), o campo das telenovelas durante o período autoritário não se caracterizou por uma adesão homogênea ao regime, mas por tensões internas, disputas simbólicas e margens de autonomia, mesmo sob intensa vigilância e controle estatal. Essas brechas possibilitaram a construção de narrativas na Globo que, de modo indireto, abordavam questões sensíveis do período, frequentemente mobilizando a noção de brasilidade como estratégia discursiva.

Ao representar o povo e seus modos de vida, tais obras acabavam por evidenciar também seus conflitos e problemas sociais. Nesse sentido, telenovelas como *Irmãos Coragem* (Janete Clair, 1970–1971), *Bandeira 2* (Dias Gomes, 1971–1972) e *O Bem-Amado* (Dias Gomes, 1973), escritas por autores reconhecidos por seu alinhamento à esquerda, ocuparam o horário nobre da televisão brasileira com narrativas que tensionavam, de forma mais ou menos explícita, o contexto de repressão vigente no país. Abordavam temas políticos de maneira não categórica, valendo-se de estratégias como o humor para contornar os mecanismos de censura (Abdala Junior, 2025, p. 225). Esse cenário se configurou no contexto da consolidação da televisão como meio hegemônico no Brasil, período em que as telenovelas passaram a ocupar lugar central no cotidiano e nas agendas de debate do público (Hamburger, 2005).

Dessa forma, a Globo representa essa mediação entre os interesses do governo militar e de certa elite intelectual de esquerda e antitadadura que, ao mesmo tempo em que introduzia certos debates que expunham os problemas sociais do momento, também mantinham o projeto do governo de controle social através da televisão e do espetáculo das telenovelas. Isso tudo ao mesmo tempo em que tentava estabelecer padrões de normalidade social

em meio aos ataques militares e expandiam os objetivos capitalistas e de industrialização no território brasileiro. Tanto que apenas nos anos 1990, com o fim da ditadura e o início do processo de redemocratização nacional, que a TV Globo lançou sua primeira obra (e da televisão brasileira em geral) que falava explicitamente sobre a ditadura: a minissérie *Anos Rebeldes* (Gilberto Braga, 1992). É importante frisar que o Brasil, por meio da Globo, foi o segundo país da América Latina que refletiu de forma categórica sobre a sua ditadura através da ficção televisiva seriada (Saiz, 2025, p. 11-12).

Contudo, considerando que hoje o Brasil possui uma forte indústria televisiva estruturada e reconhecida internacionalmente por sua produção, chama a atenção o fato de que, ainda assim, a televisão brasileira tenha abordado de forma limitada esse passado tão recente e intensamente disputado em seus sentidos. Mónica Saiz (2025) sistematizou a produção televisiva ficcional de toda a América Latina que se encaixava dentro da categoria “novelas e séries de memória”⁴ entre 1968 e 2023. A soma é de 80 títulos, sendo 39 deles focados em ditaduras, cobrindo oito décadas de história ditatorial latino-americana. A primeira data do ano de 1979 e é venezuelana, logo, enquanto essa era transmitida, outros países da América Latina ainda passavam por suas próprias ditaduras, inclusive o Brasil. Até meados da década de 1980, a Venezuela levou à telinha quatro telenovelas sobre as ditaduras locais, cujas ficções representaram um esforço importante de memória histórica pública, especialmente considerando o contexto da Guerra Fria e que a construção de uma memória histórica sobre essas ditaduras

⁴ Saiz (2025, p. 3-4) propõe o conceito de “séries e telenovelas de memória” que abrange as ficções seriadas televisivas que seguem três características: a primeira é a obra representar um capítulo político, recente e traumático da história da América Latina, portanto um passado que ainda conta com testemunhas vivas e processos de memória que seguem em andamento ou se encontram pendentes; a segunda é a capacidade de evocar em telespectadores as suas próprias lembranças da história ali retratada; e a terceira é empregar estratégias de autenticação, através do uso de nomes reais de figuras públicas para os personagens, imagens de arquivo ou filmagens em locais onde os eventos ocorreram, entre outras estratégias para se apresentar como uma narrativa “baseada em fatos reais”.

ainda era considerada inimaginável à época. Além disso, o Estado venezuelano só iniciou o processo formal de responsabilização pelos crimes cometidos por motivos políticos durante os períodos ditatoriais em 2011 (Saiz, 2025, p. 10). Independentemente disso, o que fica claro aqui é que essas novelas e séries de memória vão além de apenas narrarem e colocarem em destaque os momentos delicados das histórias recentes dos seus respectivos países, mas também revelam muito sobre os momentos em que foram lançadas e o impacto dessa rememorização nacional de um passado que ainda tem efeitos diretos no presente⁵. Ademais, também indicam as escolhas de economia política das emissoras envolvidas nesse tipo de produção.

O fato que a TV Globo foi a pioneira no Brasil reflete sobre a intelectualidade artística e a própria dívida social e histórica que a emissora tem com o país por seu posicionamento alinhado com o regime militar. Nos anos 1990, para além de *Anos Rebeldes*, a Globo também apresentou a minissérie *Hilda Furacão* (Glória Perez, 1998), que se passava três anos antes do golpe militar, retratando o contexto político, econômico e ideológico da época, bem como a existência de uma visão distorcida sobre os comunistas. Nas décadas de 2000 e 2010, apostou na série *Queridos amigos* (Maria Adelaide Amaral, 2008) e na supersérie, *Os dias eram assim* (Angela Chaves; Alessandra Poggi, 2017), além da novela *Senhora do Destino* (Aguinaldo Silva, 2004), que abordou em sua primeira fase a repressão militar na ditadura. Contudo, embora a TV Globo seja bastante relevante nesse contexto, a obra ficcional que suscitou reflexões importantes – especialmente por sua abordagem, que incorpora relatos reais de vítimas da ditadura – foi (surpreendentemente) exibida por outra emissora aberta: o SBT, em 2011.

⁵ *Anos Rebeldes*, por exemplo, foi transmitida na Globo em meio ao declínio do governo Collor (1990-1992) e parcialmente inspirou o levante que demandava o *impeachment* do então presidente. Entre os “caras-pintadas”, faixas com frases do tipo “Anos Rebeldes, Próximo Capítulo: Fora Collor! Impeachment já!” se faziam presentes nas ruas do Rio de Janeiro. Para mais informações, ver: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-62157595/> Acesso em: 16 jan. 2026.

A surpresa parte do fato que o SBT é “uma emissora familiar (onde esposa e filhas do proprietário trabalham) e personalista (com o dono como figura centralizadora da emissora)” (Nantes, 2023, p. 110), portanto reflete valores dessas bases individuais da família Abravanel e de um histórico marcado, até então, por apostas em *remakes* de novelas de outros países da América Latina e em reprises. Segundo o levantamento de Joana d’Arc de Nantes (2018), “nos anos 1990, a produção de novas tramas nacionais e adaptações do SBT decaiu e, mais da metade das telenovelas inéditas exibidas foram importadas do México” (p. 62) e na década de 2000, das 91 telenovelas exibidas pela emissora, “mais de 73% das novas produções eram importadas” e 31 dessas exibições eram reprises (*Idem*). Com isso, reforçava-se a percepção de um canal que não era reconhecido por sua produção original e que possuía um histórico limitado de relevância no que diz respeito às “novelas e séries de memória” dedicadas ao período ditatorial brasileiro. Afinal, a aposta em criativos com alinhamentos à esquerda não constituía uma característica distintiva da emissora. Ainda assim, é no SBT que surge a novela *Amor e Revolução* (Tiago Santiago, 2011), ilustrada na Figura 1.

Figura 1: Cartaz de divulgação de *Amor e Revolução*, do SBT



Fonte: Nota. Divulgação SBT, 2011.

Essa novela foi a maior produção de ficção seriada televisiva brasileira com foco nos anos da ditadura militar lançada na era da redemocratização. Maior tanto em duração – foram 204 capítulos, todos tratando diretamente da ditadura – quanto em recursos para contar essa história: o grande diferencial de *Amor e Revolução* reside na incorporação de depoimentos de pessoas reais que vivenciaram e foram vítimas da ditadura militar. O simples fato de o SBT ter apostado nesse tipo de história foi relevante e evidenciado pelo próprio material de divulgação da novela: “Só o SBT tem a coragem de passar a limpo a história recente do nosso país”⁶. A frase em si foi uma provocação a TV Globo, que se caracterizou por décadas como uma empresa de abordagem ambígua frente à ditadura, tanto

⁶ “SBT: ‘Amor e Revolução’ mostrará toda a realidade da Ditadura Militar no Brasil”: <https://www.youtube.com/watch?v=AiUBnunal9M/>. Acesso em: 15 jan. 2026.

por causa do seu alinhamento empresarial e ideológico com as forças militares quanto pelos seus usos das margens de autonomia nas telenovelas para introduzir debates e críticas relacionados ao regime militar. É especialmente significativo analisar essa produção do SBT, uma vez que até então a Globo – emissora hegemônica – evitou abordar a ditadura militar de forma direta e central em suas telenovelas, deixando essa abordagem para as narrativas mais curtas, como minisséries, séries e superséries. Dessa forma, revelou-se uma lacuna estratégica na representação desse período traumático da história brasileira, que é preenchida pelo agente televisivo que reconhece a sua própria coragem nessa empreitada: o SBT.

Observa-se, portanto, que em 2011 a ficcionalização da ditadura militar brasileira se consolidou como uma estratégia deliberada de contraprogramação por parte do SBT. Naquele contexto, as três principais emissoras do país trilhavam caminhos dramaturgicos bastante distintos. Enquanto a Globo avançava progressivamente em direção às narrativas de viés mais progressista que dialogavam com as transformações culturais em curso no Brasil, a Record TV consolidava sua aposta nas histórias bíblicas, investimento este que nos anos seguintes se revelaria seu principal filão teledramaturgico. O SBT, por sua vez, identificou uma lacuna no mercado: o passado autoritário brasileiro permanecia como território ficcional pouco explorado. Ao optar por tematizar a ditadura, a emissora não apenas se diferenciava de seus concorrentes diretos, mas também apostava na memória histórica como recurso narrativo capaz de atrair segmentos de audiência interessados em revisitar esse período controverso da história nacional.

Além do entretenimento: a televisão como instância de mediação simbólica

Diversos fatores explicam a dificuldade de representar a ditadura na ficção seriada brasileira, mas um deles se destaca: a

televisão, ao contrário do cinema, constitui um meio doméstico que se integra ao cotidiano das famílias, adentrando os lares diariamente. No Brasil, coube à televisão, mais que a qualquer outro meio, o papel de principal narradora das histórias nacionais, consolidando-se como instância central de mediação simbólica da vida social. Esse papel torna-se ainda mais complexo quando o tema é a ditadura militar – um período cuja própria noção e experiência específica permanecem atravessadas por disputas interpretativas.

Aqui, contudo, nosso interesse não recai sobre as justificativas para a ausência dessas narrativas, mas sobre a capacidade específica das produções ficcionais televisivas de tensionar e embaralhar as fronteiras entre ficção e realidade. Esse fenômeno encontra expressão emblemática nos depoimentos de atores brasileiros que interpretam vilões em telenovelas e relatam sofrer hostilidade em espaços públicos, uma confusão entre intérprete e personagem que revela a força simbólica dessas narrativas. As ficções seriadas brasileiras também têm sido amplamente analisadas por sua influência no debate público (Lopes, 2003), como no caso da aprovação do Estatuto do Idoso, impulsionada por tramas sobre violência contra idosos na novela *Mulheres Apaixonadas* (Manoel Carlos, TV Globo, 2003). Tais reações evidenciam tanto o profundo enraizamento dessas narrativas no cotidiano brasileiro quanto seu poder de informar percepções, afetos e julgamentos para além da tela.

Mas essa não é uma característica apenas das novelas. Segundo Daniel e Musgrave (2017), a ficção seriada televisiva ocupa lugar central na disseminação de ideias sobre o mundo social, participando ativamente da construção da realidade. Os autores argumentam que, ao entrarem em contato com narrativas ficcionais por meio da leitura de um livro, da exibição de um filme ou do acompanhamento de uma série, os indivíduos tendem a processar essas histórias como se estivessem testemunhando acontecimentos reais, mesmo quando os eventos apresentados são improváveis ou até impossíveis. Esse processo se revela especialmente relevante

quando o tema é histórico e traumático, como a ditadura militar. Nessa perspectiva, as narrativas ficcionais revelam-se capazes de incentivar, reforçar ou substituir crenças e visões de mundo previamente estabelecidas, influenciando de forma direta o comportamento no mundo real (Daniel; Musgrave, 2017).

Conforme argumentam Couldry e Hepp (2017), toda abordagem da construção social da realidade no campo da comunicação pressupõe uma teoria da produção compartilhada de significados. Em consonância com essa perspectiva, Meimaridis (2023) sustenta que as ficções seriadas televisivas não se restringem à dimensão do entretenimento, mas também contribuem para tornar inteligível o funcionamento do mundo social, aproximando os indivíduos dos cotidianos institucionais e participando ativamente dos processos de significação. Esse processo é viabilizado pelo entrelaçamento das mídias nas relações sociais, que possibilita a formação e a circulação de arranjos significativos capazes de orientar a compreensão do cotidiano. É por meio desses arranjos que, segundo Couldry e Hepp, “os atores individuais aprendem a agir em um mundo social caracterizado por discursos sobre o que é a ‘sociedade’ e como a ‘sociedade funciona’” (2017, p. 75-76, tradução nossa).

Quando deslocamos essa discussão para o contexto brasileiro, particularmente para o universo das telenovelas, é possível compreender como tais narrativas conseguem tornar mais tangível uma história que, com o passar do tempo, tende a se tornar progressivamente abstrata – como é o caso da ditadura militar. No caso específico da telenovela, tais arranjos significativos são tecidos através de personagens, tramas e instituições ficcionalizadas, as quais oferecem um modelo interpretativo acessível para o público. Nesse sentido, as telenovelas operam como um espelho por meio do qual o espectador pode apreender o peso desse período histórico sobre a vida dos brasileiros, tanto no passado quanto em seus reflexos no presente.

Questões como “o que foi a ditadura brasileira”, “de que maneira ela se instaurou” e “como impactou o cotidiano dos

sujeitos” são fundamentais para a compreensão desse período. Contudo, mais do que fornecer respostas diretas, a ficção seriada televisiva demonstra capacidade de representar essa realidade histórica segundo uma lógica própria. Embora tal representação possa ser parcial, simplificada ou até equivocada, ela constitui um imaginário social, uma construção simbólica do período. Assim, a ficção seriada não apenas informa ou ilustra fatos históricos, mas efetivamente produz sentidos sobre a ditadura, articulando afetos, percepções e interpretações socialmente compartilhadas. Trata-se de uma forma de conhecimento que opera menos por meio da explicação factual e mais pela experiência narrativa, possibilitando ao espectador acessar o passado através de personagens, conflitos e situações reconhecíveis. Frequentemente, essa construção simbólica mostra-se mais potente, em termos de impacto social e afetivo, do que a leitura de relatos históricos (Saiz; Rinke, 2025).

A novela *Amor e Revolução* exemplifica de modo particular essa potência mediadora. Ela não se restringe à dramatização de experiências cotidianas vividas durante a ditadura brasileira, mas incorpora estrategicamente depoimentos de pessoas reais ao final dos capítulos, nos quais estas relatam suas próprias vivências naquele contexto. Tal procedimento estabelece uma ruptura deliberada entre ficção e realidade, intensificando o poder da televisão na construção de imaginários sociais sobre esse período conturbado. É essa estratégia dupla, entre a ficção melodramática e o testemunho real, que analisaremos a seguir.

Entre o Amor e a Revolução

“Pela primeira vez, uma novela retrata toda a realidade da ditadura militar no Brasil”⁷ era assim que o SBT apresentava sua nova novela original nas chamadas de divulgação de *Amor e Revolução*, no início de 2011. A percepção do imenso potencial dramático das histórias relacionadas ao período de repressão

⁷ *Idem* nota 6.

militar finalmente chegava ao SBT e com os dois pés na porta. A novela não só apresentava os anos da ditadura como ambientação histórica, mas como protagonista que impunha a sua presença em todos os personagens, núcleos, tramas e cenários. *Amor e Revolução* teve como foco principal os anos de chumbo e integrou denúncia política, romance melodramático e reconstituição histórica de maneira singular no panorama da teledramaturgia nacional, por isso se tornou um marco televisivo, especialmente no início da década de 2010, mais de 20 anos após o fim do regime no Brasil.

Na época, Dilma Rousseff (2011-2016) – que fez parte da guerrilha armada da esquerda contra a ditadura militar brasileira e foi duramente torturada pelas forças armadas – tinha acabado de se tornar presidente do Brasil. Ademais, a Comissão Nacional da Verdade estava se encaminhando para ser aprovada no governo federal com o objetivo de investigar as graves violações aos direitos humanos durante as ditaduras no Brasil. Portanto, o momento brasileiro era positivo e frutífero para os debates sobre esse período histórico.

Ambientada entre 1960 e 1984, a trama entrelaçou o romance entre uma guerrilheira universitária e um oficial da inteligência do Exército com fatos marcantes da repressão política. O enredo apresentou personagens diretamente vinculados ao aparato repressivo: militares, agentes do DOI-CODI e opositores perseguidos e vitimados pelo regime. Essa coragem de tocar exatamente nos crimes cometidos pelas forças armadas contra o povo e a soberania nacional durante o período da ditadura gerou reações imediatas dos setores militares. A Associação Beneficente dos Militares Inativos da Aeronáutica (ABMIGAer), à época, mobilizou um abaixo-assinado exigindo a retirada da produção do ar, acionando o cumprimento da lei de anistia e acusando o governo federal de estar de acordo com a exibição da novela por causa da Comissão da Verdade⁸.

⁸“Militares fazem abaixo-assinado pedindo cancelamento de ‘Amor e Revolução’”, Na Telinha, publicado em 9 de abril de 2011: <https://natelinha>

Diante disso, o autor Tiago Santiago respondeu oficialmente ao documento: “achei uma iniciativa despropositada, que interessa apenas aos criminosos, torturadores e assassinos, que violaram as Convenções de Genebra, nos chamados ‘anos de chumbo’ da ditadura militar”⁹. Considerando o que é apresentado na novela, especialmente em seus primeiros capítulos, faz sentido o desconforto causado nas forças armadas brasileiras. *Amor e Revolução* apresenta a construção do golpe, sua implementação e seus efeitos na população brasileira de forma didática, deixando claro o impacto da violência militar. Em entrevista antes do lançamento da novela, o autor comentou sobre sua expectativa com a exibição:

Que as antigas gerações possam reviver com emoção o passado e lavar a alma sobre as feridas não cicatrizadas. E que as novas gerações possam conhecer um pouco mais desta história para que fique gravado em seus corações as lições da democracia e da liberdade.¹⁰

Com a estreia do primeiro capítulo da novela, em 5 de abril de 2011, alguns recursos são apresentados de imediato, inaugurando os arranjos significativos que estruturaram a construção de sentido ao longo da obra. O primeiro deles é a ficcionalização de fatos históricos relacionados ao golpe militar e aos acontecimentos que o antecederam, o que já posiciona o Estado e as Forças Armadas como instituições centrais em disputa. O segundo é a centralidade do melodrama, evidenciada pelo primeiro encontro do casal protagonista, que dará início a uma história de amor “impossível” entre uma militante de esquerda e um militar contrário ao golpe (Figura 2). Essa relação,

.uol.com.br/noticias/2011/04/09/militares-fazem-abaixo-assinado-pedindo-cancelamento-de-amor-e-revolucao-38842.php/. Acesso em: 10 jan. 2026.

⁹ *Idem* nota 8.

¹⁰ “Tiago Santiago, autor de ‘Amor e revolução’, nova trama do SBT, fala sobre novela”, Jornal *O Globo*, publicado em 3 de abril de 2011: <https://oglobo.globo.com/cultura/televisao/tiago-santiago-autor-de-amor-revolucao-nova-trama-do-sbt-fala-sobre-novela-2802444/>. Acesso em: 10 jan. 2026.

em si, personaliza o conflito político. Por fim, destaca-se o depoimento de uma vítima da ditadura ao final do capítulo, imediatamente antes da vinheta de encerramento, embalada por “Roda Viva”, hino da resistência composto por Chico Buarque.

Essa estrutura é mantida ao longo de boa parte da novela, e o posicionamento da narrativa torna-se claro, estabelecendo o tom do restante da obra: os militares são representados como cruéis e antidemocráticos; a ditadura brasileira é associada a interesses da elite nacional e ao intervencionismo dos Estados Unidos; a esquerda surge como força de resistência em defesa da justiça e da democracia; as Forças Armadas são apresentadas como um campo plural, atravessado por disputas internas entre militares de direita, esquerda e centro, o que complexifica – ainda que dentro de limites maniqueístas – a representação institucional; e o amor é apresentado como uma potência revolucionária capaz de transcender barreiras ideológicas. Dessa forma, desde seu início, *Amor e Revolução* constrói arranjos que não apenas narram fatos, mas organizam sentidos sociais e políticos em torno das instituições ficcionalizadas, mediando para o espectador uma memória específica e emocionalmente carregada do período ditatorial.

Figura 2: Casal protagonista se conhece na UNE, durante o primeiro capítulo da novela



Fonte: Nota. Divulgação SBT, 2011.

Percebe-se que a novela desenvolve um discurso fundamentalmente ambivalente. Por um lado, busca denunciar as violências da ditadura, especialmente por meio dos depoimentos reais de vítimas exibidos ao final dos capítulos. Por outro, o processo de ficcionalização televisiva – condicionado pelas demandas da economia política do meio e pelos códigos melodramáticos – tende a diluir críticas potencialmente mais incisivas, além de adotar uma abordagem politicamente mais neutra ao incluir também depoimentos de pessoas que apoiaram o golpe e defendem a interpretação de que, em 1964, teria ocorrido uma “revolução” destinada a proteger o Brasil do comunismo.

Em outras palavras, a memória televisiva do regime tende a operar de forma ambivalente, reconhecendo a violência do autoritarismo, mas evitando confrontá-lo de maneira frontal, convertendo-o em uma narrativa mais conciliatória e simbolicamente controlada. Contudo, apesar dessa tendência televisiva, *Amor e Revolução* destacou-se ao sustentar uma linha

política que valorizou e centralizou a luta das forças revolucionárias. Ao mesmo tempo, a narrativa também defendeu a existência de formas de resistência à ditadura no interior das próprias forças armadas – como militares que se posicionaram contra o golpe e que, em alguns casos, morreram por isso –, bem como apontou “exageros” por parte dos movimentos democráticos, exemplificados por ações como o sequestro de cônsules e embaixadores.

É uma narrativa ambígua, mas com posicionamentos políticos fortes contra a repressão. Isso se reflete especialmente nos relatos ao fim dos episódios. Contabilizamos 65 depoimentos em cada um dos 65 primeiros capítulos da novela, sendo 61 de vítimas da ditadura e apenas 4 de apoiadores do regime militar/pessoas que relativizaram a repressão acusando a esquerda de “terrorismo”. Esses relatos deixaram de ser exibidos a partir do capítulo 66, uma vez que o SBT decidiu cortar e descartar os depoimentos já gravados, alegando não conseguir mais relatos de militares. Considerando injusto apresentar apenas a perspectiva da oposição ao governo militar, a emissora optou por abolir esse recurso narrativo¹¹. Ainda assim, o efeito já havia sido produzido. Os 61 depoimentos exibidos trouxeram à tona experiências chocantes de crueldade do aparato repressivo contra a população brasileira durante a ditadura, o que, por si só, constituiu um método narrativo poderoso para abordar o período na televisão brasileira e posicionar a novela como um texto ficcional particularmente corajoso sobre o regime. Logo o primeiro episódio já conta com o relato de Maria Amélia Teles sobre como foi presa e torturada nua com choques em suas genitálias, ouvidos e dentro da boca diante de sua família, que foi obrigada a assisti-la nessa situação. Posteriormente, nomes da política atual, como Aloysio Nunes e

¹¹ “SBT corta depoimentos reais em ‘Amor & Revolução’”, *Folha*, 14 de julho de 2011: https://web.archive.org/web/20111011234641/http://outrocanal.folha.blog.uol.com.br/arch2011-07-10_2011-07-16.html/. Acesso em: 14 jan. 2026.

José Dirceu, também expuseram suas experiências traumáticas com a ditadura militar.

No âmbito ficcional, que é parte majoritária da novela – a duração de cada capítulo é de em média uma hora com em torno de cinco minutos de depoimento ao final –, os núcleos apresentados dão conta de diferentes âmbitos marcantes da ditadura, entre eles a militância estudantil, a militância armada, os militares que orquestraram e alimentam o golpe e seus desdobramentos, a igreja, o clube de teatro, a redação de jornal e os torturadores com os torturados. A história tem início nas vésperas do golpe, com os primeiros sinais da perseguição e truculência militar contra os membros de movimentos comunistas e com a intensificação dos rumores entre os militares sobre a possível queda de João Goulart do poder. A família do protagonista, José, é formada por militares e celebra o apoio dos Estados Unidos à “revolução” militar, dizendo temer que o Brasil se tornasse comunista como a Rússia e a China. José, apesar de militar, deixa claro que é contra uma tentativa de golpe e romperá laços com família caso continuem apoiando a empreitada. O núcleo jornalístico se preocupa com a instabilidade da democracia e como as políticas em prol das reformas agrária e de base do Jango estavam incomodando as corporações estadunidenses.

Ainda no primeiro capítulo, o golpe é instaurado e a protagonista, Maria, se revolta e vai para a União Nacional do Estudantes, organização que se torna um espaço institucional de resistência e formação política. No núcleo artístico, o grupo de teatro pensa em mudar a peça que estão ensaiando para refletir o impacto do golpe militar. Um dos atores fala sobre a necessidade de afrontar militares, burgueses e grandes corporações internacionais: “todos que irão lucrar com esse maldito golpe”, diz ele. Por meio dessa fala, a narrativa associa as instituições militares e econômicas aos interesses escusos e à violência do regime, ao mesmo tempo que eleva a arte a uma instituição de contestação.

Paralelamente, um grupo de militares posiciona-se contra o golpe no interior dos quartéis, alegando defender a democracia e o

voto popular, e sofre as consequências desse posicionamento, inclusive perdendo a própria vida. Esse núcleo estabelece um poderoso arranjo significativo que desloca a imagem monolítica das Forças Armadas, introduzindo a ideia de uma instituição dividida e em conflito interno, o que permite uma representação mais matizada. Enquanto isso, nas ruas, pessoas são perseguidas, mortas ou levadas para tortura. Essas cenas forjam um ambiente de terror estatal, no qual as instituições policiais e militares aparecem como agentes de uma violência sistemática e cruel, com sequências de choques, afogamentos e insinuações de estupro que marcam a representação do aparato repressivo (Figura 3).

O casal protagonista, apesar de viver em ambientes políticos muito distintos, encontra-se e se encanta mutuamente. Inicia-se, assim, uma história de amor marcada por inúmeras dificuldades, à medida que José tenta conter as forças militares, enquanto Maria se alinha à militância armada. Essa relação amorosa “impossível” personaliza e carrega de emoção o conflito político, deslocando-o do plano das ideologias e instituições para o terreno do melodrama, onde o amor surge como força simbólica capaz de desafiar divisões rígidas. A partir de então, os diferentes núcleos narrativos atravessam diversas fases do regime, e o tempo da novela se estende até o movimento das Diretas Já, evidenciando tanto os diferentes horrores da ditadura quanto a importância da luta pela democracia para o futuro do Brasil.

Figura 3: Cena de uma das sessões de tortura realizadas no DOI-CODI



Fonte: Nota. Divulgação SBT, 2011.

Em linhas gerais, na novela, o núcleo jornalístico tem como objetivo apresentar dados e notícias da época, reforçando os problemas que se alastravam pelo país sob a ditadura. Já o núcleo do clube de teatro reflete os impactos da censura e o esforço de expressão artística em meio ao regime. A televisão, enquanto tecnologia doméstica, é um recurso frequentemente utilizado em cena para introduzir notícias e fatos históricos do período, contribuindo para a contextualização do telespectador. A trilha sonora da novela também desempenha papel essencial na aclimação da narrativa, uma vez que é composta por grandes sucessos que marcaram a repressão militar e a censura, como “Apesar de Você”, de Chico Buarque; “Alegria, Alegria”, de Caetano Veloso; “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil; “O Que Será (À Flor da Terra)”, de Chico Buarque e Milton Nascimento; e “Pra Não Dizer que Não Falei das Flores”, de Geraldo Vandré.

Ademais, os diálogos entre os personagens tendem a ser bastante didáticos, por vezes extensos, incorporando dados do período e posicionamentos políticos que orientam a narrativa. Observa-se, assim, um esforço da novela em assumir a

responsabilidade de desenvolver uma história dessa natureza, tornando acessível o debate sobre acontecimentos históricos recentes. Saiz e Rinke (2025) apontam que novelas centradas em fatos históricos introduzem uma estrutura interpretativa acessível a grandes audiências, possibilitando que os telespectadores se conectem à história nacional por meio da ficção. Em alguns casos, essa forma de contato mostra-se mais eficaz do que livros de história, documentários ou artigos jornalísticos (p. VII).

Contudo, a lógica comercial da novela tende a simplificar a complexidade do debate. O fato de *Amor e Revolução* se escorar no desenvolvimento de um romance entre uma guerrilheira e um militar delega ao melodrama as vias de compreensão e assimilação de fatos históricos extremamente conflituosos, disputados e recentes da história brasileira. Tal estratégia evidencia dificuldades e desafios inerentes à produção de uma obra dessa natureza, exibida em âmbito nacional na televisão aberta. Embora a novela se apresente como um exercício de resistência e preservação da memória, ela frequentemente adota representações dramatizadas e, por vezes, maniqueístas dos acontecimentos históricos. A crítica ao regime autoritário acaba ancorada no apelo emocional do amor impossível entre personagens situados em polos opostos do espectro político. Ao revisitar o período ditatorial, a narrativa mobiliza uma memória seletiva, reconfigurando o papel de instituições como exército, imprensa, igreja e polícia por meio de uma lógica narrativa que combina reconstituição histórica e dramatização romântica.

A dimensão violenta e testemunhal da narrativa apresentou, entretanto, um duplo desafio. Para além da resistência de setores militares, a obra não conquistou adesão massiva da audiência. Decorridos três meses de exibição, a trama sofreu suavização gradual, com o deslocamento do eixo narrativo da denúncia histórica e dos relatos documentais para o romance melodramático

dos protagonistas¹². Tal reorientação expressa o conflito entre a proposta memorialística da produção e as exigências comerciais próprias da telenovela brasileira.

A recepção modesta de *Amor e Revolução* indica que existe um limite para a tolerância do público em relação à representação prolongada e sistemática da violência estatal. Se um filme consegue concentrar o horror em duas horas, uma telenovela de 204 capítulos impõe convivência diária com o trauma, podendo provocar saturação ou afastamento do espectador. Tal fenômeno revela uma contradição própria da televisão enquanto meio doméstico e cotidiano. Embora possua capacidade de inserir debates históricos críticos no espaço familiar, ela permanece subordinada a uma lógica de entretenimento que favorece a catarse emocional e a resolução conciliatória.

O desfecho da novela, que apresenta o movimento das Diretas Já na Praça da Sé marcando o fim da ditadura e a chegada da democracia, consolida essa inclinação à conciliação simbólica. Embora tenha adotado inicialmente um tom corajoso e denunciante, a narrativa se encerra com um gesto de reconciliação nacional, suavizando os aspectos políticos mais incisivos. *Amor e Revolução* demonstra, portanto, como a TV, ainda que se proponha a enfrentar passados traumáticos, tende a convertê-los em produtos comerciais que sacrificam a complexidade histórica em favor das exigências do melodrama e da audiência. Isso, contudo, não desmerece o esforço empregado pela novela em ficcionalizar a ditadura brasileira de forma crítica.

¹²<https://www.terra.com.br/diversao/tv/novelas/jornal-por-rejeicao-novela-do-sbt-diminuiu-cenas-de-tortura,4aedc63c8b15a310VgnCLD200000bbccceb0aRCRD.html/>. Acesso em: 18 jan. 2026.

Considerações Finais

A novela *Amor e Revolução* funciona como ponto de partida para uma reflexão sobre os desafios enfrentados pela teledramaturgia ao representar a ditadura militar brasileira. Diferentemente do cinema brasileiro e latino-americano, que aborda o tema com regularidade e viés crítico, a televisão, sobretudo a novela, mantém uma postura ambivalente diante desse passado traumático. A produção do SBT se destaca precisamente por ocupar parcialmente esse vazio, embora revele as tensões próprias da ficcionalização televisiva de um período histórico complexo e ainda não totalmente digerido pela sociedade brasileira. A ambivalência presente na telenovela, que oscila entre denunciar as violências do regime e simplificar melodramaticamente os conflitos, perpetua uma construção de sentido particular sobre a ditadura. Essa construção reconhece a existência da repressão, porém a transforma em experiência pessoal e emocional, transferindo-a da esfera político-institucional para o universo do drama individual e do amor impossível.

Para compreender como *Amor e Revolução* nos faz “lembrar” e “entender” esse período, convém reconhecer que a novela trabalha com uma memória testemunhal e carregada de emoção. Os depoimentos reais de vítimas imprimem à obra caráter documental e urgência moral, ao passo que a estrutura melodramática garante uma narrativa acessível, capaz de gerar identificação no público. O formato da telenovela como instrumento para tratar da ditadura revela uma dupla condição: potência e limitação. A potência reside no alcance do formato, capaz de atingir um público amplo e diverso, trazendo o debate histórico para o espaço doméstico e acessível da TV aberta. A limitação decorre das convenções melodramáticas e das exigências comerciais da televisão, que tendem a domesticar o trauma, transformando-o em espetáculo e enfraquecendo sua força crítica.

Este capítulo, por fim, ressalta a relevância de compreender a televisão brasileira, sobretudo a telenovela, como espaço de

mediação simbólica da memória coletiva. Mesmo com suas contradições, obras como *Amor e Revolução* evidenciam que a ficção seriada pode contribuir significativamente para a revisitação de passados traumáticos, especialmente diante do cenário de negacionismo e apagamento histórico. Não por acaso, durante a exibição da novela, foi aprovada a Comissão Nacional da Verdade, o que reforça a importância desse debate no espaço público. Pela proximidade com o cotidiano dos brasileiros, a televisão permanece como um palco essencial no qual a nação se reconhece, se interroga e quiçá, ocasionalmente, se reconcilia com seu próprio passado.

Referências

- Abdalla Junior, R. (2025). O bem-amado, carnavalizando a cultura política brasileira e enfrentando a cultura. In M. Saiz. & S. Rinke (Eds.). *Latin America's Contested Pasts in Telenovelas and TV Series: History as Fuel for Entertainment* (p. 215-235). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1991). *The social construction of reality: A treatise in the sociology of knowledge*. Harmondsworth: Penguin UK.
- Couldry, N., & Hepp, A. (2017). *The mediated construction of reality*. Cambridge: Polity Press.
- Daniel III, J. F.; Musgrave, P. Synthetic experiences: How popular culture matters for images of international relations. *International Studies Quarterly*, v. 61, n. 3, p. 503-516, 2017.
- Freire Filho, J. (2004). Notas históricas sobre o conceito de qualidade na crítica televisual brasileira. *Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica*, (7), 85–110.
- Gagliardi, J. (2011). *Mediando a "Revolução": a narrativa de O Globo sobre os aniversários do golpe durante o regime militar (1965-1984)* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense). Disponível em <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/13182/D>

issertacao%20JulianaTODA%20-%20PPGCOM.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Hamburger, E. (2005). *O Brasil antenado: a sociedade da novela*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Lopes, M. I. V. de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. *Comunicação & Educação*, n. 26, p. 17-34, 2003.

Mattelart, M., & Mattelart, A. (1989). *O Carnaval das imagens: A ficção na televisão*. São Paulo: Brasiliense.

Meimaridis, M. (2023). *Séries de conforto: A ficcionalização de instituições na TV*. Editora Appris.

Nantes J. D. (2018). *Ver e rever: um estudo sobre a reassistibilidade de telenovelas mexicanas no Brasil* (Dissertação de Mestrado em Comunicação, Universidade Federal Fluminense). Disponível em: https://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/04/tese_mestrado_2018_joana_darc_de_nantes.pdf

Nantes J. D. (2023). *História social das telenovelas latino-americanas infantis e infantojuvenis* (Tese de Doutorado em Comunicação, Universidade Federal Fluminense). Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/31023>

Ortiz, R. (1988). *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Saiz, M. C. (2025). Any resemblance to reality is pure coincidence: Broadcasting and reception of Latin America contested pasts in Telenovelas and TV Series of Memory. In M. Saiz. & S. Rinke (Eds.). *Latin America's Contested Pasts in Telenovelas and TV Series: History as Fuel for Entertainment* (p. 1-56). Berlin/Boston: De Gruyter.

Saiz, M.; Rinke, S. (2025). Introduction: Latin American History in Fiction, Fiction in Our Reality. In: M. Saiz. & S. Rinke (Eds.). *Latin America's Contested Pasts in Telenovelas and TV Series: History as Fuel for Entertainment* (p. 1-56). Berlin/Boston: De Gruyter.

Sanglard, F. N., Cruz, L. S., & Gagliardi, J. (2021). Rememoração e retrotopia: Folha de S. Paulo e O Globo na cobertura dos 55 anos do golpe de 1964. *Opinião Pública*, 27(2), 360-384.

Silva, R. A. (2015). *A grande família: intelectuais de esquerda, Rede Globo e censura durante a ditadura militar (1973-1975)* (Dissertação de

Mestrado em História, Universidade Federal Fluminense).
Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1914.pdf>

6

La conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile en las producciones audiovisuales ficcionales seriadas

Lorena Antezana Barrios
Consuelo Ábalos
Claudia Bossay
Antoine Faure
Ricardo Ramírez
Juan Pablo Sánchez
Eduardo Santa Cruz

Introducción

En Chile, la última dictadura se extendió entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990, dejando 3.216 personas en calidad de detenidos desaparecidos o ejecutados y 38.254 víctimas de la prisión política o de la tortura (Comisión Valech, 2011). El cambio estructural que vivió el país durante la dictadura -la expansión de la economía de mercado y el molde autoritario de las relaciones sociales- recién se hizo evidente con la llegada de la democracia. Así, la estabilidad y la reconciliación funcionaron como la amalgama que permitiría unir imaginariamente a un país dividido y fueron los elementos relevantes en “el discurso de la transición ejemplar. Transición que argumentaba la necesidad de dar vuelta la página para centrarse en la búsqueda del progreso que llevaría al país al desarrollo” (Ramírez, 2013, p. 5). Para construir un nuevo relato había entonces que olvidar o guardar silencio.

Sin embargo, a más de 50 años del golpe de Estado, la búsqueda persistente de verdad y justicia ha continuado gracias a distintas agrupaciones y organizaciones civiles, a la incidencia de movimientos internacionales de Derechos Humanos, a la construcción de museos y memoriales y al trabajo de distintos investigadores por recuperar la memoria social del periodo histórico vinculado a la dictadura. A este proceso de reconstrucción del pasado reciente, se ha sumado en los últimos años la producción de nuevos relatos audiovisuales acerca de lo sucedido en el país, que se han transmitido por televisión abierta y son ampliamente visionados por distintas generaciones de telespectadores al momento de su emisión y después, en las plataformas en las que quedan disponibles.

Fue en el contexto de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado en Chile (2013), en un clima preeleccionario marcado por distintas manifestaciones de descontento social, de crítica masiva al quehacer de la política institucional y de malestar con la democracia representativa, que la televisión abierta presentó, por primera vez en este formato, nuevas propuestas en géneros de ficción acerca del golpe y la dictadura.

Las series ficcionales producidas en esta coyuntura conmemorativa con las que trabajaremos en este texto son: *Los 80* (7 temporadas, Canal 13, 2008-2014), *Los Archivos del Cardenal* (2 temporadas, Televisión Nacional de Chile, 2011-2014), *Amar y morir en Chile* (miniserie, Chilevisión, 2012), *Ecos del Desierto* (miniserie, Chilevisión, 2013) y *No, la serie* (miniserie, Televisión Nacional de Chile, 2014). Estas propuestas narrativas facilitaron la comprensión de acontecimientos y situaciones históricas complejas del periodo dictatorial al simplificarlas (Feld, 2004; Freedberg, 2010), traducirlas - haciéndolas comprensibles - y vincularlas con situaciones cotidianas que permitieron su consumo masivo, logrando ampliar su cobertura y seducir a públicos de distintos grupos etarios.

Utilizamos una metodología cualitativa para el análisis de cada serie¹³. La perspectiva utilizada fue la narratológica, que plantea analizar el producto televisivo enfocándose en las cualidades técnicas y narrativas y en los personajes y sus acciones (Sulbarán, 2000) que son los elementos centrales de toda historia, ya que son los que ponen en marcha la trama. Para la recolección de la información se realizó un visionado preliminar de todos los episodios tomando notas acerca de la evolución de las tramas, el desarrollo de la intriga y los aspectos audiovisuales que se utilizan (música, luz, sonidos, vestuario, espacios, etc.). Estas notas fueron parte del “diario de recepción” (Franco, 2012, p. 80) que luego fueron discutidas en las sesiones conjuntas.

Junto con el visionado, se realizó el levantamiento de información vinculado con el lugar de producción (Charaudeau, 2005), en el que más allá de la ficha técnica de la serie, interesó resaltar aspectos relacionados con las condiciones de producción, las limitaciones técnicas, financieras, las características de la historia a realizar y sus complejidades, las locaciones y escenarios escogidos, el *casting*, entre otras. El objetivo de esta revisión fue determinar la relevancia concreta que, en la toma de decisiones sobre el contenido y la forma del relato televisual, tuvieron aspectos de carácter económico, mercadotécnico e incluso políticos exógenos a la producción (Rodríguez, 2016).

Para esto se revisó prensa especializada, así como entrevistas realizadas a directores, productores y actores/actrices. También se realizaron entrevistas. Como se trata de relatos basados en acontecimientos históricos, también se revisaron textos y referencias académicas de naturaleza histórica. Esta información fue parte de los contenidos desarrollados en la sección introductoria de la pauta de análisis que corresponde a las “estrategias de comunicabilidad” de la serie referida a los “modos en que se hacen reconocibles y organizan la competencia

¹³ Se trata de un proceso de análisis colectivo en el que intervinieron los y las investigadores/as asociadas al Núcleo de Investigación y Sociedad.

comunicativa los destinadores y los destinatarios” (Martín-Barbero; Muñoz, 1992, p. 26). Con estos elementos, el análisis se articuló en tres grandes áreas: Narratividad/Serialidad, Televisualidad y Síntesis o interpretación hermenéutica.

En el análisis realizado observamos que la ficción, en tanto modalidad de organización de distintas materialidades significantes, puede configurarse como fuente de la historia, aunque más que fechas, lugares y nombres concretos, se presentan otras situaciones fácilmente generalizables, lo que facilita la identificación y empatía del público receptor. En cada ficción en particular, se construye un relato que organiza distintos acontecimientos de acuerdo a un marco de interpretación específico, con un inicio y un desenlace que permiten hacer comprensible el periodo histórico dictatorial (Antezana; Cabalin, 2018).

Sin embargo, no todos los relatos ni todas las imágenes son parte de las propuestas mediáticas presentadas. Es por esta razón que las distintas visiones acerca de la dictadura entran en conflicto y la disputa sobre esta etapa del pasado es uno de los puntos más polémicos de la conmemoración de los 40 años del golpe de Estado. Qué relatos se cuentan, desde qué perspectiva, qué imágenes condensan metonímicamente el significado de este periodo es parte de la disputa por la memoria de este periodo a cuarenta años del golpe de Estado que presentamos a continuación.

La dictadura en las series

Las cinco series que analizamos cuentan o se enmarcan en periodos específicos de la dictadura chilena que terminó cuando el dictador, Augusto Pinochet Ugarte, entregó el mando al nuevo presidente elegido democráticamente, Patricio Aylwin, lo que dio inicio al periodo conocido como “transición a la democracia”. Este aspecto es importante puesto que las series son producidas e interpretadas desde ese presente.

Tabla 1: Producción y alcance temporal de las series producidas para la conmemoración

Título	Productora	Emisión	Temporadas/ capítulos	Alcance temporal
<i>Los 80</i>	Wood producciones	Canal 13 (CNTV). 2008 - 2014	7 temporadas/ 78 episodios	1982 – 1990 (2014) ¹⁴
<i>Ecos del desierto</i>	Andrés Wood	Chilevisión 9, 10 y 11 septiembre 2013	Miniserie/ 4 episodios	1970 - 2006
<i>Los archivos del cardenal</i>	Nicolás Acuña	Televisión Nacional de Chile (CNTV). 2011 y 2014	2 temporadas/ 24 episodios	1978 - 1989
<i>Amar y morir en Chile</i>	Alex Bowen	Chilevisión (CNTV). 18 y 19 abril 2012	Miniserie/ 4 episodios	1986 - 1988
<i>No, la serie</i>	Fábula, con la cooperación de Participants Media y Funny Balloons.	Televisión Nacional de Chile (CNTV). 7 al 28 enero 2014.	Miniserie/ 4 episodios	1988 - 1990

Fuente: Elaboración propia.

Es importante destacar el aporte del Consejo Nacional de Televisión (CNTV) en la producción de estas ficciones que, a través de su Fondo de Fomento Audiovisual, entrega un dinero inicial de riesgo para la producción de programas televisivos innovadores que los canales están comprometidos a emitir, pero que sin el

¹⁴ El último capítulo se ambienta el 2014.

respaldo económico del CNTV no los habrían considerado (Fuenzalida, 2011). De esta manera, con la premisa de fomentar una televisión de calidad, el CNTV ha podido financiar programación acorde con una misión de televisión pública que, entre otros temas, permite el rescate de la memoria e historia reciente del país.

Aunque no fue la primera serie ficcional sobre la dictadura emitida en televisión abierta para la conmemoración de los 40 años, *Ecos del desierto* es la única de este periodo cuyo relato empieza antes del Golpe de Estado. La miniserie retrata la vida de la abogada chilena, especialista en Derechos Humanos, Carmen Hertz y tuvo un presupuesto total de \$1.6 millones de dólares, lo que la convirtió en la producción televisiva chilena más cara hasta ese momento (La Tercera, 2013). En Chile fue muy bien recibida por la audiencia y la crítica, ya que fue el programa más visto durante todas sus jornadas de emisión y recibió tres Premio Altazor¹⁵. Como parte de un acuerdo de coproducción con el canal de cable TNT, la serie fue transmitida en toda Latinoamérica, lo que permitió que fuera reconocida fuera de las fronteras nacionales.

A través de un relato centrado en el mundo privado de una pareja, Carmen Hertz y su marido Carlos Berger, la serie pone en escena uno de los principales hitos de las violaciones a los Derechos Humanos que se llevaron a cabo durante la dictadura cívico-militar dirigida por Augusto Pinochet: la Caravana de la Muerte¹⁶.

¹⁵ Galardón chileno que se entregaba anualmente para reconocer y estimular la obra de los artistas nacionales en todas sus disciplinas.

¹⁶ Nombre con el que se conoció a la comitiva militar liderada por el general Sergio Arellano Stark que recorrió Chile a finales de 1973, apresando y ejecutando opositores políticos. La operación militar terminó con 97 personas asesinadas, entre ellas el esposo de Hertz, quién militaba en el Partido Comunista y se desempeñaba como director de la Radio El Loa en Chuquicamata, la mina de cobre a tajo abierto más grande del mundo.

Figura 1: *Ecos del desierto*



Fuente: Teleseries Chilenas (26 agosto 2013). Disponible en: <https://www.teleserieschilenas.cl/2013/08/ecos-del-desierto-la-nueva-serie-de.html>

Si bien la producción en un principio estaba pensada como una cronología de la sucesión de eventos que llevaron a la comitiva militar a recorrer Chile en un helicóptero Puma con la abyecta misión de acelerar y hacer más severos los consejos de guerra contra los presos políticos (Escalante, 2000), el director cambió de rumbo durante su proceso de investigación. Como una manera de reconstruir algunos de los casos más emblemáticos de los detenidos desaparecidos que dejó la Caravana, Andrés Wood entrevistó varias veces a la entonces Diputada Carmen Hertz, quien era testigo tanto de la detención de su marido, como del doloroso camino legal que siguieron los familiares de las víctimas de la dictadura para obtener algo de justicia. Las reuniones entre ambos cambiaron el eje del relato y lo personalizaron en la trunca historia de amor de Carmen y Carlos. Así, con la autorización de Hertz, una historia de la vida privada se transformó en la manera de representar el drama de muchos ciudadanos.

*Los Archivos del Cardenal*¹⁷, en tanto, ficcionaliza casos reales de violaciones a los derechos humanos desde 1978 – año en que fueron halladas osamentas humanas correspondientes a detenidos desaparecidos en los hornos de Lonquén¹⁸ – hasta fines de los años ochenta, cuando se acerca el plebiscito que dará fin a la dictadura. Su primera temporada tuvo un importante apoyo de la audiencia, promediando 11,2 puntos de rating y se hizo un llamado para que las personas asistieran al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos a ver el último episodio.

Figura 2: *Los Archivos del Cardenal*



Fuente: Teleseries Chilenas (19 agosto 2011). Disponible en: <https://www.teleserieschilenas.cl/2011/08/los-archivos-del-cardenal-un-despertar.html>

¹⁷ Disponible de forma gratuita en la plataforma de *streaming* del Consejo Nacional de Televisión (CNTV): <https://cntvplay.cl/>

¹⁸ Se conoce como el caso Hornos de Lonquén al hallazgo en 1978 de los restos de 15 detenidos que fueron asesinados y enterrados en antiguos hornos de cal cerca de la localidad de Lonquén. Este fue el primer caso, durante esta dictadura militar chilena, de descubrimiento de restos de víctimas de desaparición forzada.

En formato de *thriller*, esta serie se centra en la labor de la Vicaría de la Solidaridad¹⁹, organización de la Iglesia Católica de Chile cuyo objetivo era defender y promover los derechos humanos, brindando apoyo jurídico a las víctimas de la dictadura cívico-militar y sus familiares. Así, los personajes centrales de la serie son trabajadores/as de la Vicaría – la asistente social Laura Pedregal; su padre, el abogado Carlos Pedregal; y el también abogado Ramón Sarmiento –, otros que están relacionados con ellos/as – la periodista Mónica Spencer, mamá de Laura y esposa de Carlos, y el guerrillero Manuel Gallardo – y agentes del aparato represor del régimen.

Pese a la relevancia mediática y social que tuvo la primera temporada, esta no estuvo exenta de críticas, y diversas personalidades del ala más conservadora de la política chilena se expresaron en términos negativos sobre ella. Tal fue el caso de Carlos Larraín – presidente del partido Renovación Nacional por ese entonces –, quien señaló que la serie victimizaba a la izquierda (El Mostrador, 2011a), mientras que Alberto Cardemil – exsubsecretario del Interior de Augusto Pinochet y también militante de Renovación Nacional – afirmaba que TVN tenía una línea editorial de centroizquierda que atentaba contra el gobierno oficialista de Sebastián Piñera (El Mostrador, 2011b).

Los 80, por su parte, es creada en el marco del proyecto para la celebración del Bicentenario de Chile (2010)²⁰. La primera temporada fue emitida en 2008 y su éxito en audiencia (*rating*) impulsó el desarrollo de más temporadas. Inspirada en sus orígenes por la serie española *Cuéntame cómo pasó*, la versión

¹⁹ Organismo de la Iglesia católica en Chile, cuya función era prestar asistencia social y legal a las familias y víctimas de la dictadura militar chilena.

²⁰ La producción de series de ficción histórica fue numerosa y destacada en esta coyuntura histórica.

chilena se transmite al ritmo de una temporada al año, estrenada entre septiembre y diciembre, hasta 2014²¹.

Figura 3: *Los 80*



Fuente: Teleseries Chilenas (30 diciembre 2029). Disponible en: <https://www.teleserieschilenas.cl/2019/12/vuelven-los-80-y-se-toman-las-tardes-de.html>

La serie configura como protagonista a la familia de “los Herrera” quienes viven en un barrio residencial de clase media en Santiago. De esta manera, la serie se centra en un actor social colectivo importante de la época de la dictadura y del periodo posterior que facilita la identificación de distintos grupos etarios (Genschow, 2025). Las experiencias cotidianas de cada uno de los integrantes de esta familia consolidan una serie de sentidos comunes acerca de qué se recuerda o cómo debe ser recordado el periodo dictatorial. Al hacerlo, permite comprender la historia y la sociedad en función de las significaciones que revisten para la vida cotidiana de los individuos (Antezana; Santa Cruz, 2025).

²¹ A partir de la segunda temporada contó con financiamiento del Consejo Nacional de Televisión y está disponible para su visionado en la plataforma gratuita del CNTV, del C13 y en la plataforma de *streaming* Amazon Prime Video.

Amar y morir en Chile, por su parte, se centra en algunas de las acciones de resistencia llevadas a cabo por el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) entre 1986 y 1988, particularmente la Operación Siglo XX²² y la posterior dinámica que ejercen los organismos del Estado dictatorial, a saber, la Central Nacional de Informaciones (CNI) y la Policía de Investigaciones (PDI) para identificar y detener a los frentistas involucrados. El último episodio se enfoca en la organización y comienzo de la guerra patriótica nacional y concluye con el fin del líder del movimiento, comandante José Miguel, y de su mano derecha y pareja, la comandante Tamara.

Figura 4: *Amar y morir en Chile*



Fuente: CNTVplay.cl

La serie utiliza como marco temporal el atentado a Pinochet cometido el 7 de septiembre de 1986 y la toma de los pueblos del sur de Chile, particularmente Los Queñes, evento fundante de la guerra patriótica nacional. También aparece en pantalla la cacería de los agentes del Estado a los frentistas, representando en

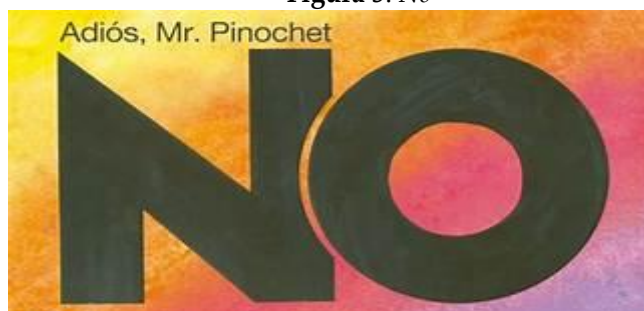
²² Se conoce con este nombre al atentado, ejecutado por el FPMR, que intentó asesinar a Augusto Pinochet en septiembre de 1986.

televisión la crudeza de la operación Albania o matanza de Corpus Christi. En estas secuencias hay algo de investigación policial, pero sobre todo tortura, para hacer que los frentistas apresados revelaran las identidades y puntos de encuentro de sus comilitantes.

El intertítulo final señala también que, en julio del 2011, se reabrió el juicio contra los culpables de estas muertes. Es interesante que se incluya esta fecha en el marco temporal, ya que el juicio contemporáneo sucedió durante la producción de la serie y de este modo el presente de creación se incluye en la temporalidad de la ficción, atestiguando que mientras no haya justicia, esta historia se mantiene como una llaga.

Terminamos este recorrido con *No*. La producción de cuatro episodios es una versión extendida de la película del mismo nombre *No* (2012)²³ que gracias al financiamiento del CNTV pudo incluir más personajes, subtramas y ampliar el contexto político. Visualmente conserva el tono documental, pero con mayor libertad narrativa.

Figura 5: *No*



Fuente: *No*, la serie (2014). IMBD.

El núcleo narrativo de ambas producciones, la película y la serie, fue la campaña del plebiscito de 1988 en Chile, convocado por

²³ Se conoce como Operación Albania o Matanza de *Corpus Christi*, el montaje realizado por la Central Nacional de Informaciones, servicio de policía política de la dictadura, después del atentado a Augusto Pinochet, para justificar la muerte de 12 integrantes del FPMR los 15 y 16 de junio de 1987.

la Dictadura para legitimar un nuevo periodo presidencial de ocho años del General Pinochet. La historia que se cuenta articula la referencia directa a los hechos históricos, con un personaje de ficción, el joven publicista René Saavedra (encarnado por el actor Gael García Bernal), recién llegado de México, donde creció debido al exilio de su familia.

La serie instala estas historias ficcionales en el marco visual de imágenes reales extraídas de la propia Franja Electoral televisiva de 1988 o de programas de TV de la época²⁴, e incluso de la participación de personajes reales, como el expresidente Patricio Aylwin o el sociólogo Eugenio Tironi, entre otros, que aparecen como parte del relato. En ese sentido, hay un juego visualmente atractivo, ya que escenas que aparecieron en la Franja electoral televisiva en esa época, ahora se muestran en un supuesto proceso de grabación, en una dialéctica ficción/realidad que ayuda a la verosimilitud de la narración.

Este tipo de estrategia es usada en todas estas series, se incluyen archivos televisivos como encuadre histórico de las tramas que se cuentan lo que indica no solo la recursividad de la televisión, sino que también la importancia de este medio como base visual de las memorias de este periodo. De ahí la relevancia de los archivos televisivos y los casos reales para la construcción de un guion que genere efectos de verosimilitud respecto de los acontecimientos históricos y las experiencias de las víctimas.

Relatos en clave melodramática

Si bien la producción de series en Chile es de larga data y la historia ha sido parte esencial de sus tramas²⁵, la estrella de la pantalla chica son las telenovelas. Con las plataformas de *streaming*

²⁴ Es el caso del programa *De cara al país*, de Canal 13 y la intervención de Ricardo Lagos, emplazando públicamente al General Pinochet.

²⁵ La primera serie histórica producida para la pantalla chica fue *Legión Blanca* (1965) emitida en el entonces Canal 9 de la Universidad de Chile.

la producción de series adquiere relevancia, pero para la conmemoración de los 40 años del golpe el desarrollo de estas producciones aún no era muy importante²⁶. Esto podría explicar en parte que las cinco series que analizamos están contadas en clave melodramática, es decir, centradas en su mayoría en el relato de una historia de amor “como táctica para el tratamiento de conflictos políticos” (Román, 2018, p. 97) y la presencia de otros recursos melodramáticos que son continuamente utilizados tanto en la construcción del guion, como en la propuesta audiovisual. Veamos cómo opera este modo de contar en las ficciones analizadas.

El relato audiovisual de *Los archivos del Cardenal* se desarrolla, desde el docudrama -un género híbrido que aborda la realidad por medio de un relato ficcional (Fournier, 2017) y el género policial - el cual, al decir de Giardinelli (2013), “tiene las mejores posibilidades de reseñar los conflictos político-sociales de nuestro tiempo” (p. 9). De este género, además, la serie obtiene sus características audiovisuales más prominentes: el uso de cámara en mano, el montaje acelerado y el cambio rápido entre distintos encuadres, por ejemplo.

A lo anterior se suma el uso que se le da al melodrama. Esto se hace particularmente notorio en la permanente asociación que la serie presenta entre vínculos románticos y convicciones políticas. En la primera temporada, por ejemplo, para Ramón, conocer a Laura es también conocer la realidad de lo que está sucediendo en el país: su “despertar” político y creciente valentía se forjan junto a la naciente relación; “la vida lo cambia a uno”, dice en el primer episodio. Con esto, se da inicio al conflicto romántico que estructura la primera temporada - sin desaparecer completamente de la segunda-: el triángulo amoroso entre los tres personajes principales, Laura, Ramón y Manuel. En este triángulo, sin embargo, no solo se enfrentan dos opciones románticas, sino también dos formas distintas de luchar contra la dictadura: Ramón,

²⁶ La primera serie producida para el entonces canal por cable HBO fue *Prófugos* en 2011.

abogado de la Vicaría, defiende la vía institucional y Manuel, miembro de grupos políticos constituidos en la clandestinidad, la vía armada. Entre ellos, Laura, cuyas convicciones se mueven entre estos “polos” a lo largo de los episodios: entre una temporada y otra, en un cambio que está marcado por el asesinato de su padre, pasa de trabajar en la Vicaría y criticar a Manuel por sus convicciones a formar parte del grupo de resistencia armada Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). Así, a través de un recurso clásico del melodrama – el triángulo amoroso – se materializa el conflicto no antagónico que vertebra la serie y que, de hecho, marcaba los debates en la izquierda de la época, entre “quienes se oponen a la dictadura y defienden la vía pacífica [...] y quienes defienden la vía armada” (Del Valle, 2018, p. 76).

En *Los 80*, la pareja adulta es urbana (segunda generación) de origen campesino, no profesional y su organización familiar responde a la división del trabajo tradicional: Juan es el hombre proveedor, Ana es la mujer dedicada a las actividades domésticas y al cuidado de los hijos de ambos. Viven en una casa que están pagando y sus tres hijos van al colegio, aunque dos de ellos, Claudia y Martín, pronto terminarán esta etapa. Hasta la tercera temporada, la dictadura es un telón de fondo para el desarrollo de las historias de los distintos personajes, aunque ya en los primeros capítulos vemos ejemplos de la represión dictatorial cuando Juan y su compadre Exequiel son retenidos y golpeados por agentes de la dictadura durante la huelga laboral que realizan, o el regreso de un exiliado al país que se instala en el barrio.

Será la hija mayor, Claudia, quien al ingresar a la Universidad a estudiar medicina abra la puerta para que la dictadura se haga presente de manera manifiesta en la vida de la familia, desde el registro del conflicto y cierta teleología. Primero por su participación en protestas y luego por su romance con un estudiante vinculado con el Frente Patriótico Manuel Rodríguez por quien debe salir del país y volver de manera clandestina, lo que la lleva incluso a ser secuestrada por un integrante de la CNI que se había hecho pasar por hermanastro de su padre para espiarla y

llegar a su novio Gabriel. Gabriel participa del ingreso de armas al país para la lucha armada contra la dictadura y es acibillado en una encerrona debiendo Claudia refugiarse en el campo por un tiempo. Todo lo que vive Claudia y la forma en que más adelante debe lidiar con el trauma, muestra los riesgos de la participación social y política y, con ello, se valida una forma de operar durante la transición, basada en la despolitización y fragmentación social.

La pareja protagonista en *Amar y morir en Chile* está compuesta por los comandantes Tamara y José Miguel. En estricto rigor, su amor no estaba permitido bajo las ideas del Frente, por lo que no lo explicitan. En el primer episodio, Tamara le dice a José Miguel que ella también está dispuesta a defenderlo a él con su vida, planteando así el germen del vínculo. Además, se abrazan, se dan las manos y se consuelan íntimamente. Sus interacciones, contenidas, se explicitan con música extradiegética romántica, cómo “Te amaré” de Silvio Rodríguez. En el último capítulo, ante el temor de morir como los que cayeron durante la operación Albania, se besan por primera vez. Su vínculo se intensifica cuando José Miguel da la orden de acibillar a un carabinero para que Tamara se pueda ir a despedir de su hija. Finalmente, ya en Los Queñes, Tamara le dice a José Miguel, que quiere participar de las actividades de los ataques de los pueblos del sur, “Te estoy hablando cómo comandante, no tu mujer” y con este argumento parece convencerle. Tras el ataque, y mientras se resguardan de la noche y sus cazadores, Tamara le dice a José Miguel que lo ama – mientras ambos, semi desnudos, se abrazan en una cama – él le corresponde. La siguiente mañana será el fin de la serie y de ellos mismos, pero su amor, libre y revolucionario, permanecerá en la memoria.

En el caso de *Ecos del desierto* se construye la narración en torno a dos temporalidades que marcan la trayectoria de búsqueda que han vivido los familiares de las víctimas de la violencia de Estado. La voz en *off* de la protagonista relata la historia que comienza un poco antes del Golpe de Estado, cuando la pareja de veinteañeros se traslada al norte de Chile con su pequeño hijo Germán. El primer episodio permite construir cierta épica que vivían los partidarios

del gobierno de Allende, con diálogos que refuerzan los ideales de construir un país más justo como parte del proyecto político de la Unidad Popular. Esa impronta se quiebra rápidamente con las escenas que muestran la violencia del golpe, el miedo de los protagonistas y, finalmente, la detención de Carlos Berger. La última escena en la que aparece marca la proyección de la narración, a partir de ese momento el argumento de la serie se centrará en la desaparición y su figura como ausencia.

Desde ese giro dramático, el relato se centra en las consecuencias de la violencia de Estado en la vida de Carmen Hertz - esta vez en su versión adulta, tanto a nivel emocional, como a nivel profesional. El relato la acompaña en su proceso de reconstrucción y protección de su hijo. Una lucha que se extiende durante toda la década de los ochenta y se muestra en varias escenas que evidencian cómo la persecución de los agentes de la dictadura se volvió una constante en la vida de la protagonista. En esta segunda temporalidad, el guion se centra en la transformación profesional que impulsó el dolor en la vida de Hertz quien, a partir del trauma, reorientó su carrera como abogada para trabajar en la defensa de los Derechos Humanos de varias instituciones como la Vicaría de la Solidaridad.

El caso de *No* es un poco distinto a los anteriores, pues no tenemos una pareja protagónica central. Saavedra trabaja en Chile en una agencia de publicidad dirigida por Luis Guzmán y la historia relata su situación de conflicto con su exesposa y su preocupación por la custodia y cuidados del hijo de ambos. Saavedra se incorpora en un rol protagónico a la campaña del NO, mientras sigue desarrollando su trabajo profesional. Su jefe, Guzmán, se entera y, además, se hace cargo más adelante de la campaña del SÍ, lo que origina una suerte de competencia entre ambos, ya que no rompen el lazo laboral. Así, siguen desarrollando campañas para posicionar una bebida o vender un microondas al mismo tiempo. De hecho, la serie finaliza cuando después del triunfo del NO ambos retoman su trabajo en la agencia de publicidad, sin problemas. La sentencia gatopardista de que “todo

cambie, para que todo siga igual” se cumple. En este caso, la continuidad de la vida está centrada en el ámbito laboral.

Los finales como metáforas del “consenso”

La emisión de las miniseries *Ecos del desierto*, *Amar y morir en Chile* y *No* y el cierre de las series *Los 80* y *Los archivos del Cardenal* se produce entre el 2013 y el 2014, es decir, en el marco de la conmemoración de los 40 años. Así, en su conjunto, las propuestas ficcionales señalan una forma de resolver el conflicto de las memorias en tensión que es consistente con el consenso de la transición.

A través de las series se rompe el silencio tácito establecido, se vuelve a hablar de la violencia y de la violación a los derechos humanos durante la dictadura y se proponen dos alternativas que permiten a la sociedad seguir funcionando: la primera es una salida que resuelve el conflicto al eliminar el foco problemático (reconociéndolo) y reinsertarlo en la estructura institucional (desplazándolo). La segunda modalidad es individual y resuelve parcialmente el problema de la reconciliación –y por tanto de la transición– cerrando el conflicto en un punto que se presume común: la importancia de preservar el núcleo familiar y de centrarse en los hijos (Antezana y Cabalin, 2018), o en el trabajo. Revisemos los finales propuestos.

Los archivos del Cardenal se puede considerar como un documento histórico que ayuda a comprender lo que otras generaciones vivieron durante la dictadura (Chamorro, 2018), sin embargo, la serie presenta una tensión con respecto al imaginario que propone al término del relato. Si bien la propuesta ficcional se hace cargo críticamente de la violencia y la sistemática violación de los derechos humanos perpetrados por instituciones y agentes afines al régimen liderado por Pinochet, lo hace al interior de un marco sociohistórico e institucional que refuerza la lógica del consenso como modelo de resolución de conflictos.

Este emparejamiento con el discurso oficial de la transición se va haciendo más prominente conforme la serie avanza hacia su final. Esto se materializa, por ejemplo, en cómo se cierra en el relato la relación entre Laura y Ramón. En el octavo capítulo de la segunda temporada, Laura se entera de que está embarazada, lo que la empuja a dejar la lucha armada. Con esto, el personaje se repliega hacia lo doméstico, ocupándose de asistir a las consultas médicas y preparar la habitación que utilizará su hijo, entre otras labores similares. Su último contacto con el FPMR es la solicitud que le hacen de cuidar a un niño y buscar a su familia, misión a través de la cual Laura y Ramón comienzan a acercarse nuevamente y ponen a prueba sus facultades como madre y padre. El nacimiento del hijo de los protagonistas marca su reencuentro como pareja y el cierre del relato, fechado en la cercanía del plebiscito que dio fin a la dictadura de Pinochet. Así, el niño que nace en el último episodio representa la esperanza de la democracia en ciernes y la construcción de un futuro donde lo central es el espacio privado de la familia, marcando “una línea entre el presente dictatorial y la posibilidad de un futuro democrático” (Mateos-Pérez; Ochoa, 2016, p. 61).

En el caso de *Los 80*, el capítulo final está estructurado en dos ejes temporales que dialogan: el de 1989-1990 con la celebración del año nuevo y el de 2014 con una reunión familiar. De esta manera, los acontecimientos del cierre de década – fin de la dictadura – son leídos desde el presente – construcción de memoria reciente – (Antezana; Cabalin, 2018). En 1990 se presenta a una familia que ha asumido la separación del matrimonio y que, junto a sus hijos/as y amigos más cercanos, celebra la llegada del nuevo año y de los nuevos tiempos ahora en democracia. En un salto temporal que nos lleva al presente se desarrolla la reunión familiar de 2014, en la que podemos ver que la pareja de los Herrera se ha reconciliado y junto a sus hijos/as y a sus nietos/as miran un video con imágenes del pasado.

Así, vemos en la serie que las diferencias en la familia se han superado y que se puede mirar el pasado con nostalgia. Hay sólo

un conflicto no resuelto previamente y es la responsabilidad de Félix (uno de los hijos menores) frente a un accidente en el que estuvo involucrado y que provocó la muerte de un transeúnte, el conductor del vehículo evade su responsabilidad y él carga con la culpa que logra enfrentar en el capítulo final contando la verdad a la viuda y pidiendo perdón. Ella le pide que deje de enviar dinero – pues eso no repara el daño que su familia sufrió –, pero que concentre sus energías en sus propios hijos.

A nivel político, este cierre se hace cargo del espíritu inicial de la transición basado en una “justicia en la medida de lo posible”, en la impunidad –ley de amnistía de 1978– y en el “perdón”. También cuestiona el olvido y la forma en que se ha enfrentado los procesos de reparación a las víctimas de atropellos a los derechos humanos – la compensación monetaria –, pero la opción que toma en este proceso no es política sino económica y social al proponer una meta, un horizonte de sentido común que elimina las diferencias: la familia y, como alternativa, la dedicación a los/las hijos/as y al trabajo. De esta manera el relato propuesto se hace coherente con “el ideal romántico [que, en Chile] se ha plasmado menos en la pareja, y más, mucho más, en la relación con los hijos” (Araujo; Martuccelli, 2012, p. 164).

En *Amar y morir en Chile*, el conflicto no se resuelve realmente. La CNI sigue operando tras la victoria del No, el agente Gómez, ahora de civil, sigue liderando una escuadrilla de militares que serán los responsables de la tortura y exterminio de los líderes del Frente en Los Queñes. La justicia no llega para los asesinados en la Operación Albania, no durante la duración de la serie. El nuevo orden social llega construido sobre estos muertos, los montajes creados en prensa sobre sus muertes y la impunidad.

En la serie, Camila, la hija de la comandante Tamara es interpelada por la CNI y la PDI para obtener información sobre su madre clandestina. En ambas instancias la pequeña cuida los secretos de su madre. El amor de Tamara a su hija es un tropo de la serie. La va a ver jugar en la plaza, mira su foto y le habla de futuro esperando el éxito de la operación Siglo XX y luego, en el último

capítulo, rompe la clandestinidad – en contra de todo lo que ha estado pregonando durante la serie – para despedirse de ella. La secuencia no profundiza en las implicancias de la familia desarticulada por las decisiones de militancia y clandestinidad de la madre, ni en las emociones de la hija. La familia de Tamara se desarticula para que exista un futuro democrático para Chile. De un modo similar, otro frentista que tiene hijo y pareja - Sacha-confiesa antes de la operación Siglo XX, que entrar al frente lo llevó a reconocer que no ha sido buen padre. Esto se concreta cuando cae detenido, junto a su pareja y su bebé, y a través de las presiones de la tortura, termina por delatar a toda su cuadrilla de fusileros. Las familias así se presentan como símbolos del futuro que se busca, aunque en la práctica la propia dictadura es la que fuerza sus destrucciones.

La situación de *Ecos del desierto* y de *No* es ligeramente distinta. El cierre político de ambas series opera en la misma lógica institucional que en el caso de *Los archivos del cardenal*, a nivel de la justicia en *Ecos del desierto* y de la política – elecciones democráticas – en *No*, pero la reconciliación de los protagonistas con sus parejas no es posible puesto que en el primer caso se trata de una viuda y en el segundo, a pesar de los intentos por volver, el divorcio se mantiene, aunque ambos tienen hijos y por tanto se enfatiza la relación que tienen con ellos.

La normalización o el regreso a la rutina de la vida cotidiana en ambos casos opera en otro plano que es el del trabajo. Carmen Hertz, la protagonista en *Ecos del desierto*, sigue ejerciendo como abogada especializada en derechos humanos y René Saavedra, personaje central en *No*, asciende como creativo en la empresa de publicidad en la que trabajaba. Así, nuevamente una de las salidas previstas coincide con otro de los ámbitos reconocidos por Araujo y Martuccelli (2012) como fundantes de la sociedad chilena actual: el trabajo, que sería “el ámbito en el cual se obtiene, y se afirma, una autopercepción positiva: la de ser un buen profesional o un buen trabajador [y que se constituye en un factor] importante de intensidad vital e incluso de excitación existencial” (p. 47-51).

La serie *No* logra instalar dos sentidos. Por un lado, dar cuenta de un hecho político significativo en la historia nacional, el plebiscito y el triunfo de la opción NO que permitió la realización de elecciones generales (presidencial y parlamentaria) al año siguiente, a través de una historia ficcional enmarcada por referencias directas y cuasi documentales al contexto, reafirmando la versión de una épica de lucha pacífica y eficaz para “derrotar a la dictadura”. Por otro lado, dicho triunfo habría sido fruto de la acción, fundamentalmente, de una elite política renovada, en una colaboración no exenta de conflictos con una pequeña burguesía ilustrada de profesionales y técnicos, ya incorporados ideológicamente a la nueva realidad económica, política y cultural producto del modelo de sociedad instalado por la dictadura. Es significativo que los movimientos sociales no juegan ningún rol importante. Aparecen solamente como un coro que apoya con su presencia masiva o sufriendo los embates de la represión. Las decisiones políticas importantes se toman en espacios cerrados y por grupos pequeños que no se ven. En ese sentido, el mundo social no es más que un conjunto de consumidores/ciudadanos (García Canclini, 1995), objeto de estrategias y diseños comunicacionales, basadas en estudios de opinión y gustos.

Consideraciones Finales

En todas estas series se articula un discurso que va de las historias mínimas a la Historia oficial de un país y que tiene como motor poner en evidencia la importancia que tuvo la institucionalidad - en este caso a través de procesos judiciales y tribunales - para poner fin a la dictadura y lograr cierta reparación hacia las víctimas y la ciudadanía en general. Se rescata así una suerte de consenso en el que se destaca el trabajo de instituciones y funcionarios que lucharon para que masacres como la Caravana de la Muerte no quedaran impunes.

En su conjunto las series proponen una lectura de la dictadura a partir de los consensos implantados en la sociedad durante la

transición, un acuerdo tácito que supone reconocer que se cometieron violaciones a los derechos humanos que deben ser castigadas, pero que la sociedad chilena debe seguir adelante, poniendo como centro de sus preocupaciones a la familia, y a los hijos/as y al trabajo.

Los 80 es la única serie completamente ficcional que despliega un arco narrativo que pone en tensión el discurso del “milagro económico” chileno durante la dictadura y la flexibilización (progresiva) del mercado laboral. Vemos, sobre todo en sus primeras temporadas, la fragilidad económica de la vida de esta familia que da cuenta de la dura recesión vivida en el país de los años 82 y 83, cuya consecuencia enfrenta Juan al quedar cesante y que empujará a Ana junto a su amiga Nancy a iniciar un “emprendimiento” vendiendo ropa traída desde Argentina.

Amar y morir en Chile contrapone la lucha armada - sobre la cual no se da mayor reflexión o presentación de principios que la autodenominación “como la verdad moral del país” – contra el régimen dictatorial, encarnada en la CNI liderada por el agente Gómez, quien, a su vez, se enfrenta a la PDI, liderada por Prefecto Oviedo y secundada por el detective Salazar. Este conflicto: la organización del régimen dictatorial versus la organización desarrollada desde el estatal democrático, pareciera ser uno de los puntos de vista de la serie que más resuena como una grieta de la transición, en tanto en esta dinámica se puede apreciar la impunidad de la CNI y el descontento que esto generaba dentro del mismo aparato estatal, y no solo en la población civil.

En *Ecos del desierto* la representación del trabajo de Hertz en tribunales funciona como el eje principal que articula el dolor de la pérdida privada con el dolor colectivo. Si en un comienzo el eje dramático está en la separación dolorosa de una pareja y el vacío que crea la ausencia - que evidencian los *flashbacks* que muestran a un Carlos eternamente joven -, la línea argumental se va abriendo al dolor colectivo, que tensiona el vínculo entre el amor y lo político.

De la misma manera en la que operan muchas de las series que abordan temas de memoria en Chile, *Ecos del desierto* entra en la

discusión en torno al trauma de la dictadura a partir de relatos de lo cotidiano. Sin utilizar imágenes especialmente gráficas de tortura o asesinatos, el drama dirigido por Wood logra generar una empatía en la audiencia, que probablemente no se lograría si la serie girara exclusivamente en torno a los hechos factuales que rodearon a la Caravana de la Muerte. Entendiendo que los medios son capaces de crear condiciones oportunas para generar recuerdos e información sobre el pasado reciente (Lohmeier; Pentzold, 2014) e influir en los recuerdos de las audiencias (Kitch, 2002), el importante trabajo de reconstrucción histórica y la inclusión de imágenes de archivo que hace la producción - una marca distintiva del director - permite encontrar claves de verosimilitud que son fundamentales en este tipo de relatos enmarcados en hechos reales.

En *No*, pareciera que la estrategia de la negociación de la “Concertación por el NO” fuera la única. Las voces discrepantes con ella solamente se manifiestan al comienzo de la narración en términos de desconfiar del régimen, en orden a aceptar una eventual derrota. En ese sentido, la serie realizada un cuarto de siglo después consolida la versión de que al régimen se le “derrotó con un lápiz”. También se insiste en varias ocasiones que la realización del plebiscito obedeció a “presiones internacionales”, sin señalar cuáles eran y de dónde venían, ocultando el hecho que estaba establecido en el texto constitucional hecho aprobar en un plebiscito probadamente fraudulento en 1980.

El lenguaje melodramático de las series sobre el golpe de Estado y la dictadura chilena (1973-1990) reformula la ausencia de porvenir público entre el pasado del genocidio político y el presente ficcional de la esfera privada y particularmente familiar (los 90s).

En estas ficciones, la esfera pública se privatiza y el futuro es un dispositivo que se proyecta ya no de manera política sino más bien con la herencia refundadora en términos generacionales, económicos e institucionales. Estas ficciones también son una memoria producida y visionada desde un presente, los años 2000 y 2010, que marca su diferencia en el hablar, los diálogos, los

cuerpos, los vestuarios, el decorado y la producción en general. Incluso los archivos anclan esta memoria prostética (Landsberg, 2004) en las historias de las series. Este lenguaje -el melodrama- y esta memoria de los medios se articulan y activan una moral a través de las temporalidades de la ficción. Producen una memoria en clave presentista que diluye los procesos a más largo plazo y valida la contracción de una deuda a la sociedad chilena, justificando la transición a la democracia desde la dictadura. Muestran la deuda del futuro.

Hay aquí un primer plano discursivo en las series que naturaliza una particular estrategia y un proyecto político que terminó por privilegiar absolutamente la reinstalación de lo que luego se llamó “democracia de procedimientos” (Castillo, 2021), dejando de lado cualquier perspectiva de transformación del llamado “modelo neoliberal”, instalado por la dictadura y, además, mostrando al plebiscito como un momento de ruptura y no de continuidad y legitimación, como se denunció y criticó en la década siguiente (Garretón, 2013).

Referencias

- Antezana, L. & Cabalin, C. (2018). El precio del consenso. La dictadura en la ficción televisiva chilena. *Revista Chasqui*. Revista Latinoamericana de Comunicación 136, 249-262.
- Antezana, L. & Santa Cruz, E. (2025). Memorias de una década a través de *Los 80*. Vida cotidiana, discurso televisivo y democracia de baja intensidad. En Mónica Contreras Saiz y Stefan Rinke (eds.). *Latin America's Contested Pasts in Telenovelas and TV Series. History as Fuel for Entertainment* (pp. 263-283). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111167237-010>
- Araujo, K. & Martuccelli, D. (2012). *Desafíos comunes II. Retrato de la sociedad chilena y sus individuos*. Santiago: Lom Ediciones.
- Castillo, A. (2021). *La República masculina y la promesa igualitaria*. Palinodia.

- Chamorro, M. (2014). Historia y ficción: un debate que no acaba para comprender la realidad. *Comunicación y Medios* (29), pp. 143-155.
- Charaudeau, P. (2005). *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*. Bruselas: Institut national de l'audiovisuel/Éditions De Boeck Université.
- Del Valle, J. (2018). La representación en la ficción televisiva del antagonista político en la dictadura chilena. *Comunicación y Medios*, 38, 66-80. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.49033>
- Escalante, J. (2000). *La misión era matar: el juicio a la caravana Pinochet-Arellano*. LOM.
- El Mostrador. (2011a, 13 de julio). Larraín (RN) critica en La Moneda serie de TVN "Los archivos del Cardenal". *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/07/13/larrain-rn-critica-en-la-moneda-serie-de-tvn-los-archivos-del-cardenal/>
- El Mostrador. (2011b, 22 de julio). Cardemil en picada contra TVN por "Los archivos del Cardenal". *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2011/07/22/cardemil-en-picada-contra-tvn-por-los-archivos-del-cardenal/>
- Fournier, G. (2017). Naming and labelling documentary fiction: no better way to tell it? *Film journal*, 4. 1-18. <https://doi.org/10.4000/14rsq>
- Feld, C. (2004). Memoria y televisión: una relación compleja. *Oficios Terrestres*, (15/16), 70-77.
- Franco, H. (2012). *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Freedberg, D. (2010). *El poder de las imágenes*. Madrid: Editorial Cátedra.
- García, C. N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Grijalbo.
- Garretón, M. A. (2013). *Neoliberalismo corregido y progresismo limitado. Los gobiernos de la Concertación en Chile, 1990-2010*. ARCIS-CLACSO
- Genschow, K. (2025). Familiarizing the Audience with Dictatorship. En Mónica Contreras Saiz y Stefan Rinke (eds.). *Latin*

America's Contested Pasts in Telenovelas and TV Series. History as Fuel for Entertainment (pp. 237-261). Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783111167237-009>

Giardinelli, M. (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital Intelectual.

Gutiérrez, C. (10 de septiembre 2013). Ecos del Desierto: Chilevisión estrena la serie más costosa que se ha realizado en el país. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/noticia/ecos-del-desierto-chilevision-estrena-la-serie-mas-costosa-que-se-ha-realizado-en-el-pais/>

Kitch, C. (2002). Anniversary Journalism, Collective Memory, and the Cultural Authority to Tell the Story of the American Past. *Journal of Popular Culture*, 36 (1), 44-67. <https://doi.org/10.1111/1540-5931.00030>.

Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory: The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.

Lohmeier, C. y Pentzold, C. (2014). Making mediated memory work: Cuban-Americans, Miami media and the doings of diaspora memories. *Media, Culture & Society*, 36 (6), 776-789. <https://doi.org/10.1177/01634437135185>

Mateos-Pérez, J. & Ochoa, G. (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.Info*, 39, 55-66. <https://doi.org/10.7764/cdi.39.832>

Martín-Barbero, J. & Muñoz, S. (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Colombia: Tercer mundo editores.

Ramírez, R. (2013). *Escenas de una realidad trizada: El documental chileno de la postdictadura*. Memoria de Título, ICEI. Santiago: Universidad de Chile.

Rodríguez, S. (2016). Propuesta metodológica para el análisis de ficciones históricas televisivas: el ejemplo de La Señora. *Cuadernos.info* 39, 181-194. <https://doi.org/10.7764/cdi.39.823>

Román, M. L. (2018). *El melodrama como estrategia narrativa para tratar hechos políticos a partir de la serie ficcional Los Archivos del*

Cardenal [Tesis de magíster, Universidad de Chile]. Repositorio Académico. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/151924>
Sulbarán, E. (2000). El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa fílmica. *Opción*, 16 (31), 44-71.

Representações da juventude em telerreportagens da TV Tupi na década de 1960 sob a ditadura civil-militar brasileira

Rosana de Lima Soares

A pesquisa da qual se origina este texto é parte integrante do Projeto Temático Fapesp/Cinemateca Brasileira (processo 2002/06032-0), “Audiovisual, história e preservação: o lugar dos cinejornais e das telerreportagens brasileiros na construção da memória (1946-1974)”¹. A investigação examina as representações de eventos históricos e grupos sociais, o imaginário e os discursos culturais e políticos delas recorrentes, no período democrático e da ditadura civil-militar no Brasil. A proposta apresenta duas temáticas principais: 1) audiovisual e história; 2) memória e preservação audiovisual, contribuindo para a recuperação, acesso e interpretação do material analisado. De caráter transdisciplinar, o projeto é realizado por sete pesquisadores de diferentes campos teóricos e instituições brasileiras, além de uma equipe de bolsistas e técnicos. O estudo se faz de modo transdisciplinar desde suas bases, incluindo os campos da história, da comunicação, dos estudos culturais, das teorias do discurso e do audiovisual, estabelecendo como centrais as seguintes *categorias analíticas*: 1) linguagem: enunciação e narrativa; 2) representação: juventudes e estigmas sociais; 3) cultura audiovisual: documentário e ficção.

¹ Mais informações, ver: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=aFs-52754uY&t=5s>; Instagram: <https://www.instagram.com/cinemateca.brasileira/>; Facebook: <https://www.facebook.com/cinematecabr>.

Como parte da pesquisa geral, o subprojeto “Crítica de mídia e estigmas sociais: representações da juventude em narrativas audiovisuais” analisa reportagens relacionadas às representações e visibilidades juvenis veiculadas em telejornais da TV Tupi de São Paulo na década de 1960, com especial ênfase para 1968, marcado por uma crescente violência policial, censura e repressão voltadas às culturas juvenis e manifestações estudantis. Pretende-se, assim, empreender uma análise crítica dessas produções, investigando as políticas da representação, os regimes de visibilidade e as estratégias de reconhecimento dos jovens no período da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), considerando as estratégias narrativas constitutivas dessas produções audiovisuais e as formas expressivas nelas presentes. As noções de identidade e identificação são fundamentais para a coleta do material empírico, que por sua peculiaridade exige a mobilização de aportes teóricos e metodológicos diversos, especialmente na articulação entre teorias da comunicação e do discurso.

Ainda que este estudo não esteja voltado à análise comparativa entre telerreportagens e outros formatos, frisamos a importância de se considerar as interrelações entre cinema, rádio e televisão no período, estabelecendo critérios nos quais compreender a produção audiovisual, na qual discursos e narrativas dialogam com formas presentes em material impresso, sonoro e visual, especialmente em telenovelas, filmes ou programas radiofônicos veiculados à época. De modo semelhante, é preciso, ainda, considerar as interrelações entre formas não ficcionais (próprias dos discursos factuais, entre eles a história e o jornalismo), e formas ficcionais (como em telenovelas ou na teledramaturgia). No texto, são examinados os processos de construção da memória pelas mídias, não apenas em nível individual, mas como essas imagens influenciaram a produção televisiva posterior; além disso, o imaginário social foi por elas determinado, mesmo quando não se tem acesso aos registros.

Tanto na produção de telejornais como de teledramaturgia, informação e entretenimento estiveram juntos na televisão brasileira

em seus primeiros anos. Nesse sentido, é fundamental ressaltar que a TV Tupi (1950-1980) traduz uma cultura audiovisual que se constitui antes do surgimento e predomínio da TV Globo (criada em 1965, durante a ditadura civil-militar). Ao mesmo tempo pioneira e invisibilizada devido ao desaparecimento de grande parte de seu acervo, os programas da TV Tupi, ainda que não disponíveis para visionamento, manifestam-se nas produções televisivas posteriores, guardando ecos de seus primórdios. Esse arquivo original e inédito possibilita o questionamento sobre processos de preservação e difusão de imagens televisuais, e os modos de transformar essas imagens em um acervo atual que possa servir de fonte sobre fatos do passado, mas, ainda, ressignificar a própria história da televisão e sua inserção política e social.

A própria noção de “grande imprensa” se coloca nessa direção, ou seja, de que ela engloba não apenas os meios de comunicação em formatos verbais, mas também os gêneros audiovisuais. Reitera-se, assim, o caráter estratégico da criação, exibição e circulação de imagens, seja em forma de filmes, vídeos, áudios ou conteúdos digitais, estimulando a reflexão teórica, a análise histórica e a investigação crítica do período da ditadura militar no Brasil por meio da produção e recepção de obras televisivas: “Por essas razões, estudar a linguagem televisiva significa analisar o modo como a televisão produz sentidos combinando imagens, palavras e outros elementos da narrativa audiovisual, assim como as regras estabelecidas no texto para as relações entre produtores e receptores” (Becker, 2012, p. 242).

Tendo como objeto empírico um conjunto de edições dos telejornais da TV Tupi integrantes do “Acervo Audiovisual Jornalístico da TV Tupi” e disponíveis por meio Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira (<http://www.bcc.org.br/>), os fragmentos de telerreportagens (que não constituem as edições integrais dos telejornais exibidos à época) apresentam uma multiplicidade de acontecimentos significativos e de grande repercussão em relação às representações da juventude. Ao estabelecer um acervo digital on-line, gratuito e

aberto ao público, a catalogação e digitalização possibilita o acesso a esse material e sua reinserção na *história do presente*. Os processos de disponibilização e divulgação desses materiais representam, assim, a conservação dessas imagens e a reorganização de uma memória televisiva antes ausente dos arquivos televisuais e que pode retornar a seus espectadores. Tal ordenamento só é possível por meio do uso de recursos tecnológicos cada vez mais sofisticados e de uma intensa atividade de curadoria, feita por especialistas ou profissionais, mas também em constante diálogo com os públicos – consolidados ou em formação – dessas produções audiovisuais. Seja em formato impresso ou audiovisual,

o jornalismo possui uma herança, portanto, das formas elementares de comunicação e de registros humanos que possuem uma participação na vida das pessoas e no modo de entendimento social que elas tecem. Com a diferença que o jornalismo permite que as pessoas constituam um dado conhecimento de uma realidade presente (não decorrente de uma memória dos antepassados) e, ao mesmo tempo, indireta (visto que, muitas vezes, as pessoas não têm contato com o fato acontecido, mas com o relato feito sobre ele) (Pontes; Silva, 2009, p. 51).

Desse modo, são apresentados um primeiro mapeamento e análises preliminares de telerreportagens visando, sobretudo, compreender as políticas da representação e os regimes de visibilidade nessas narrativas audiovisuais em relação à juventude, especialmente no que diz respeito às formas de construção dos jovens ora como personagens secundários, ora como protagonistas de sua própria história. A partir da catalogação no acervo, destacam-se os seguintes *eixos temáticos*: escola, estudantes, universidade, movimento estudantil; racismo, discriminação racial, negros, mulheres, crianças, jovens, juventude; cultura, rap, moda, concursos de misses, futebol; passeatas, protestos, manifestações, confronto, polícia, repressão, terroristas, sequestradores; política, greve, maio de 1968. O quadro abaixo sintetiza os termos iniciais de pesquisa.

Quadro 1. Termos de Pesquisa Iniciais Palavras-Chave				
Anistia	Desfile	Filosofia	Maio de 68	Presídio
Arte	Direito	Fotografia	Manifestações	Protestos
Campanha	Discriminação	Futebol	Meio	PUC
Censura	racial	Ginástica	ambiente	Racismo
Colégio Fernão Dias	Efeméride	Golpe civil-militar	Moda	Rap
Comício	Eleição	Greve	Morte	Rebelião
Comunismo	Escola	Hipie	Movimento estudantil	Reforma
Concursos de misses	Espionagem	Igreja	Mulheres	Agrária
Condecoração	Esporte	Católica	Música	Repressão
Conferência	Estudantes	Imigração	Negros	Sequestro
Confronto	Estudantes secundaristas	Internet	Passeatas	Solenidade
Congresso UNE	Família	Jovens	Poesia	Televisão
Crianças	Festa	Justiça	Polícia	Terroristas
Cultura	Festival	Juventude	Política	Tóxico
		Literatura	Praia	Universidade

Fonte: Elaborado pela autora (2026).

Por meio das categorias analíticas e dos eixos temáticos, pretende-se estabelecer um protocolo teórico-metodológico para se pensar as relações entre história e memória (Le Goff, 1990); imagens e imaginários (Aumont, 1995; Machado, 2000); referencialidade e ficcionalidade (Odin, 2012; Nichols, 1991); fatos históricos e fabulação (Freire; Soares, 2013; Silva; Soares, 2013); pactos de leitura e contratos comunicacionais (Charaudeau, 2006), a fim de demonstrar que o telejornalismo já se apresentava, então, como um gênero híbrido, articulando em suas reportagens estratégias narrativas próximas da linguagem ficcional, ainda que de caráter realista. Para o embasamento das análises, são abordados dois elementos principais: refletir sobre os conteúdos e formas expressivas das imagens; e propor modos de realizar sua crítica, apontando o que elas nos trazem em relação às culturas juvenis.

Presenças de jovens em imagens televisuais

A percepção de que no período analisado as telerreportagens se mostravam mais polifônicas e polissêmicas do que tem ocorrido

no telejornalismo desde finais dos anos 1970 e início dos anos 1980 – e os caminhos que levaram à padronização de um tipo de jornalismo como dominante na produção televisiva – é um elemento central na observação desses materiais. Tal percurso buscará pontos de ancoragem de um jornalismo mais próximo da estética cinematográfica (em termos de imagens) ou radiofônica (em termos de roteiros) para aquele que, fundado em modelos norte-americanos de noticiabilidade (Silva, 2020), inspirou o que ainda hoje é definido como jornalismo ou, no caso deste texto, telejornalismo. Por “critérios de noticiabilidade” pode-se entender uma combinação de fatores que interferem no processo de produção de notícias, englobando múltiplos aspectos mais ou menos intrínsecos aos acontecimentos narrados, ou a traços pessoais e profissionais dos repórteres, e de seu contato com as fontes. A noticiabilidade implica, ainda,

qualidade do material apurado e tratado (imagem, som e texto), prazo e linha editorial, condições favorecedoras ou limitantes da empresa de mídia no mercado (econômicas, tecnológicas e políticas editoriais), relação do veículo noticioso com a publicidade, negociações com públicos e audiências (circulação e recepção), questões éticas e ideológicas das decisões editoriais, cultura profissional da categoria e ainda circunstâncias históricas, culturais, políticas e econômicas de uma determinada sociedade (Silva, 2020, p. 73).

Consolidados ao longo da história do jornalismo, à medida que surgiam outras formas televisuais, os mesmos processos de produção de notícias foram sendo estabelecidos na produção telejornalística. No caso desta investigação, por meio do levantamento de roteiros e vídeos, são abordadas questões próprias da linguagem televisiva, considerando a relação entre informação, dramaturgia e enunciação, abrangendo o mapeamento desses materiais empíricos e a possibilidade de análise crítica dessas produções por meio de aportes narrativos e discursivos. As culturas juvenis emergentes na década de 1960 são o *locus* no qual buscar esses elementos – tanto em termos de conteúdos, como de formas expressivas –, apontando para as repetições ou

deslocamentos relacionados às representações mais ou menos estigmatizadas voltadas aos jovens, atores sociais destacados nos acontecimentos daquele período.

A possibilidade de acessar as imagens e considerar os fundamentos da produção telejornalística – pauta, roteiro, apuração, gravação, edição, exibição, consumo – em perspectiva crítica coloca-se, ao mesmo tempo, como um dos desafios e das potencialidades do estudo, que pretende averiguar elementos internos (constitutivos das telerreportagens) e externos (sua veiculação nos telejornais), bem como dimensionar reações por parte dos públicos, caracterizando um circuito comunicacional que se define como um *complexo crítico* televisual. Nesse circuito, os sistemas de produção e recepção são considerados na observação das telerreportagens, realizando uma análise não apenas formalista, mas também sociológica.

Portanto, são ressaltados aspectos que possam auxiliar na compreensão de pautas históricas, posturas comportamentais, políticas e culturais do telejornalismo em um momento de profundas tensões e transformações sociais, inserindo a produção jornalística em uma cultura audiovisual mais ampla, nos anos mais extremos da ditadura civil-militar brasileira. Nos anos 1960, além de produções ficcionais, a TV Tupi possuía um departamento de telejornalismo consolidado, produzindo diversos telejornais, entre eles: Imagens do Dia, Telenotícias Panair, Mappin Movietone, Repórter Esso, Ultra Notícias, Flagrantes do dia, além de Edição Extra e Diário de São Paulo na TV (Francfort; Viel, 2022). Como parte deste acervo de imagens televisuais, destacamos os materiais abaixo, que ilustram a materialidade desses objetos empíricos e suas potencialidades interpretativas. Os dois filmes são de maio e julho de 1968, respectivamente, e apresentam imagens da ocupação de estudantes secundaristas em São Paulo, e de manifestações nas ruas do centro, em confronto com a polícia.

Figura 1: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

**ESTUDANTES SECUNDARISTAS OCUPAM
COLÉGIO FERNÃO DIAS**



CÓDIGO: 14451-11

DATA: 1968/05/22

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

DURAÇÃO: 39seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Movimento estudantil, Escola, Colégio Fernão Dias

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 22 de maio de 1968.
Disponível em: <http://bcc.org.br/filmes/448877>.

Figura 2: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

**CONFRONTO ENTRE ESTUDANTES E
POLICIAIS**



CÓDIGO: 14536-03

DATA: 1968/07/26

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

DURAÇÃO: 2min47seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Movimento estudantil, Polícia

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 26 de julho de 1968.
Disponível em: <http://bcc.cinemateca.org.br/filmes/449148>.

Além do levantamento desses programas, o estudo visa observar pontos de confluência ou diferenciação entre os programas informativos, e deles com a produção ficcional. Desse modo, volta-se não apenas para a investigação crítica do tema proposto, mas contribui, ainda, para a construção de um importante arquivo – ainda pouco explorado – que pode servir de base para futuras pesquisas sobre a linguagem televisiva do período, atestando sua singularidade e relevância.

As imagens constantes desse acervo audiovisual *em construção*, retomado a partir de outra perspectiva que não aquela própria da exibição televisiva marcada pela temporalidade do presente, atestam a validade de nossas premissas, a saber: as relações entre história e memória, já que as imagens revelam os acontecimentos da época retratada, bem como as formas de sua inscrição em imaginários sociais, em constante disputa, relativos àquele período; e, além disso, as tensões entre discursos referenciais (representados pelos fatos históricos) e estratégias de fabulação (tanto em termos narrativos, como também nos pactos de leitura e contratos comunicacionais propostos à época, bastante distintos dos que seriam estabelecidos anos depois).

Em relação às narrativas noticiosas integrantes deste estudo mais amplo, seja em telerreportagens ou cinejornais, trata-se de discursos fundados sobre a *referencialidade* mas, ainda, sobre a *ficcionalidade* própria dos gêneros audiovisuais. Ao aproximar a não ficção e a ficção – os fatos e seus relatos – as relações entre história e audiovisual são percebidas como integrantes de um campo de saber mais amplo, em que imaginário e simbólico são elementos constitutivos de contextos sociais e, ao mesmo tempo, por eles constituídos:

Ao atribuir aos discursos referenciais a possibilidade de tudo dizer, um duplo movimento se coloca: deles é exigido que sejam “verdadeiros” no sentido aristotélico, ou seja, estabelecendo correspondência direta entre verdade e realidade, como se fosse possível excluir a distância sempre presente entre signos e aquilo que designam (Soares, 2010, p. 64).

O estabelecimento das fronteiras entre referencialidade e ficcionalidade tem sido motivado, ao longo da história, pelas diferentes concepções do que seja o documental ou a dramaturgia. Assim, propõe-se pensar a questão no interior desses discursos, contribuindo para a reflexão sobre a produção audiovisual por meio de suas obras. Parte-se, portanto, da problematização de conceitos tributários da história e da filosofia, entre eles as noções de verdade, realidade e linguagem (atravessando questões sobre a representação

do mundo) para a compreensão dos discursos constituintes do imaginário de determinado momento. Para refletir sobre essas zonas limítrofes, os chamados “discursos referenciais” (ou realistas) são pensados, sobretudo, à luz das teorias da comunicação, dos estudos de linguagem e de teóricos da Nova História.

No livro *Diálogos sobre a Nova História* (1980), Georges Duby e Guy Lardreau discutem o estatuto da História enquanto discurso narrativo e enquanto objeto científico. Por analogia ao debate de longa data empreendido no campo da História, chegamos aos *discursos realistas* que interessam à pesquisa para deles extrair seu caráter de *constructos*, ou de “vestígios de discursos”:

Alguns desses vestígios são inteiramente “concretos”, estão inscritos na paisagem; são objectos materiais que a arqueologia revela [...]. Depois há outros vestígios, que são vestígios de discursos. Discursos que os contemporâneos produziam sobre si próprios; palavras, sinais postos ao lado uns dos outros, frases (Duby, 1989, p. 36).

Em relação às representações e visibilidades construídas por meio de produções jornalísticas, e à produção de saber e poder engendradas em seus discursos (Foucault, 1996), considera-se o jornalismo como um *fato de língua* e uma *instituição social* (Gans, 1980; Schudson, 1995), recoberto por um caráter simbólico na organização e geração de conhecimento, o que se aplica também às telerreportagens integrantes do *corpus* da pesquisa. Mais do que *fatos* transformados em *relatos*, as notícias se caracterizam como formas de “fabulação narrativa” e de “tradução cultural” (Silva; Soares, 2013, p. 113). Nessa perspectiva, torna-se necessário estudar suas marcas textuais (verbais e/ou visuais) e contextuais (organização e circulação).

Para além dos processos ou de princípios que, do exterior, pautam seu fazer (entre eles, objetividade, atualidade, imparcialidade), o jornalismo define-se, sobretudo, como uma “prática discursiva” (Soares, 2022, p. 91). Desse modo, pode-se afirmar que os textos jornalísticos articulam diferentes produções de sentido e que as relações sociais são construídas pela linguagem. A noção de

discurso, nessa acepção, diz respeito a qualquer manifestação expressiva por meio da linguagem, o que inclui não apenas discursos verbais, mas também visuais, audiovisuais e sonoros. Em suas interfaces com a história, mesmo quando narrado em tempo presente, o discurso jornalístico carrega lacunas entre o acontecido (o que já foi) e seu relato (o que vem a ser), entre a apreensão daquilo que *está acontecendo* e, ao ser interpretado, *já ocorreu*:

O telejornalismo é, então, uma construção social, no sentido de que se desenvolve numa formação econômica, social, cultural particular e cumpre funções fundamentais nessa formação. A concepção de que o telejornalismo tem como função institucional tornar a informação publicamente disponível e de que o que faz através das várias organizações jornalísticas é uma construção: é da ordem da cultura e não da natureza do jornalismo ter se desenvolvido deste modo em sociedades específicas (Gomes, 2007, p. 4).

Como uma das aproximações dos campos do jornalismo e da história, podemos afirmar que ambos se caracterizam como discursos referenciais, nos quais a relação com acontecimentos e eventos concretos coloca-se na base de suas produções. Se a marca do acontecimento original é inacessível, o relato é construído *só depois*, por meio de representações de distintos sujeitos, também eles constituídos nos e pelos discursos circulantes em cada momento histórico: “O relato desse cenário reiterado induz a noção de um retardo: o acontecimento age *a posteriori*, a verdade é eficaz ‘só depois’” (Clément, 1973, p. 8). Cabe, entretanto, uma ressalva: por se tratar da construção de identidades e visibilidades da juventude em reportagens jornalísticas, é necessário levar em consideração que, justamente nos anos 1960, tem-se um momento inicial de organização dessa categoria social, que posteriormente constituiria um campo próprio de investigações.

Diferentemente de anos anteriores, naquela década, especialmente após o golpe civil-militar, ocorre a consolidação de uma cultura juvenil que conduziria os modos de percepção da juventude nos anos seguintes, bem como uma forte relação entre jovens, movimentos sociais e ativismos contraculturais. Diversos

estigmas, estereótipos e preconceitos² foram se cristalizando em torno dessa visão, associando os jovens à rebeldia ou aos comportamentos desviantes, mas também à contestação e quebra de regras sociais, gerando instabilidades no tecido social. Aos jovens alegres, ingênuos e comportados de antes do golpe somam-se representações por vezes grotescas e destituidoras, individualizando e, ao mesmo tempo, isolando esse grupo social tratado como homogêneo mas que, de fato, traz traços diversos entre seus integrantes. A partir de exemplos das telerreportagens disponibilizadas no BCC da Cinemateca Brasileira, será possível ressaltar algumas dessas questões.

Os objetivos gerais e os resultados preliminares da pesquisa são reportados a seguir, lembrando que esse período inicial teve como principal avanço a elaboração e organização de fontes primárias para o estabelecimento dos protocolos de análise, além do mapeamento e descrição das telerreportagens do acervo de imagens da TV Tupi.

Primeiras imagens: da juventude às culturas juvenis

Como apresentado anteriormente, a pesquisa tem como objetivos: a) verificar o modo pelo qual as culturas juvenis se inscrevem nas narrativas fílmicas e televisivas voltadas aos estigmas sociais, indagando sobre os modos de construção das representações e visibilidades juvenis em narrativas televisuais produzidas ou veiculadas pela TV Tupi; b) problematizar visões tradicionalistas que situam esses materiais em simples oposição à produção radiofônica ou cinematográfica, enfatizando seu caráter relacional, explorando as tensões advindas dessa articulação e seus modos de inscrição nos discursos audiovisuais; c) observar as

² Para melhor compreensão das definições de estigmas, estereótipos e preconceitos utilizadas no artigo, ver Soares (2020); Elias e Scotson (1999); Goffman (1978). As fronteiras entre os conceitos e suas implicações social, histórica, simbólica e midiática podem ser concebidas a partir dos textos indicados.

culturas juvenis nas telerreportagens por meio da temática dos estigmas sociais, nas diferentes posições ocupadas por esses sujeitos no tecido social; nas demarcações entre estigmas, estereótipos e preconceitos; nos modos de estabelecimento de visibilidades e invisibilidades sociais; e nas disputas por formas hegemônicas de construção da representação nos discursos circulantes.

Para isso, colocam-se algumas premissas: acompanhar os espaços da presença/ausência de atores sociais não hegemônicos, bem como redundâncias e ressonâncias de estigmas sociais nos discursos audiovisuais; e identificar: as formações discursivas como espaços de intertextualidade e heterogeneidade, comumente referidas nos debates sobre convergências e hibridismos; as *posicionalidades* do sujeito em meio às transformações no imaginário social; e as políticas da representação presentes nas narrativas, estabelecendo as oposições e complementariedades entre narrativas de identidade ou alteridade (Hall, 2003).

Em um primeiro mapeamento de telerreportagens relacionadas às representações e visibilidades juvenis veiculadas em telejornais da TV Tupi de São Paulo nos anos 1960, foram localizados, até dezembro de 2023, 123 registros referentes à temática das juventudes e culturas juvenis; até julho de 2024, este número foi ampliado, somando:

- ✓ Totais por ano: 1962 (305); 1963 (127); 1964 (192); 1968 (461).
- ✓ Primeiro filtro: localização geográfica (Brasil).
- ✓ Períodos destacados: 1962 e 1968.

Tanto no material de 2023 como no de 2024, constata-se que, tomando as telerreportagens como unidades mínimas e considerando sua exibição em cinejornais ou telejornais, há um período de transição de um gênero audiovisual a outro, nos deslizamentos entre imagens documentais e aquelas próprias do telejornalismo que surgiria posteriormente. Além disso, observam-se alguns pontos de distanciamento com relação ao que se tornaria a produção noticiosa a partir dos anos 1970, a saber: caráter mais

narrativo, imagens mais polissêmicas; ambiguidade de interpretação; uso de locução e narração para direcionar as imagens e condicionar a recepção; ausência de relação com públicos; recorrência de imagens e mais variedade de textos de cobertura (o oposto do que ocorre hoje, com montagem bastante rápida na sucessão de imagens, mesmo em telejornais); imagens que se repetem em várias reportagens (indicando dificuldades em sua captação); locução ao vivo e encenada, com caráter editorial.

A predominância, no material coletado em 2023, ocorre nos seguintes eixos temáticos: estudantes, universitários; movimento estudantil, escolas, faculdades, ensino; protesto; igreja católica, ocorrendo principalmente nos telejornais Diário de SP em Notícias (37 registros); Repórter Esso (29 registros). As ocorrências referem-se aos anos de 1962, 1963, 1964, 1968 e estão localizadas em São Paulo (40 registros); Rio de Janeiro (10 registros); Londres e Roma. Na coleta realizada em 2024, os termos-chave referentes aos eixos temáticos foram redefinidos para otimizar a classificação dos materiais, em quantidade muito maior do que o esperado, e iniciar o processo de seleção e redução da amostragem a partir de conjuntos de temas nas reportagens. Tomando como referências os anos de 1962 e 1968, temos o quadro a seguir.

SELEÇÃO 1962: ano de controle.

✓ Reordenação: 67 termos controlados (principais e subtemas).

✓ Seleção: 144 registros (termos controlados menos frequentes em 1968).

✓ Recorte geográfico em São Paulo e Rio de Janeiro.

✓ Presença de temas que voltariam apenas no início dos anos 1970.

SELEÇÃO 1968: ano de referência.

✓ Reordenação: 21 termos controlados; padronização para 15 termos.

✓ Seleção: dezesseis filmes no mês de julho; restante no primeiro semestre.

✓ Variação temática que vai de uma juventude mostrada como integrada aos ritos sociais, para uma juventude narrada como violenta, desordeira e que protesta contra o governo estabelecido.

✓ O termo “estudante”, pouco frequente em 1962, torna-se usual em 1968.

Em termos dos eixos temáticos, em relação ao ano anterior, na coleta feita em 2024 há maior ênfase naqueles relacionados a movimentos estudantis e movimentos sociais, que se colocavam em posição de protesto e resistência frente ao regime ditatorial imposto, sendo atacados com violência pelas forças estatais ou policiais, como vemos nos números abaixo. Os eixos abaixo foram reagrupados para que, na parte final do artigo, seja mostrado um pequeno conjunto de filmes a eles relacionados. Em ordem de ocorrências, na amostragem ampliada tem-se o seguinte quadro.

Quadro 2. Eixos Temáticos. Número de Registros (2024)	
Estudantes/protestos, violência	69
Estudantes/USP	35
Estudantes/protestos	26
Estudantes/passeata	22
Estudantes/universidade	16
Educação/governo	10
Estudantes/greve	7
Estudantes/ocupação	6
Estudantes/projetos	6
Estudantes/conflitos	5
Escolas/movimento estudantil	4
Estudantes/faculdade	4
Estudantes/operários	3
Estudantes/PUC	2
Estudantes/UNE	2
Estudantes/USP/aula	2
Faculdade/filosofia/estudantes	7

Juventude/cultura = 5	
Juventude/manifestações = 4	
Juventude/revolução = 12	
Professores/protestos = 3	

Fonte: Elaborado pela autora (2026).

Em 2025 e início de 2026, como resultado do exaustivo trabalho de catalogação, restauração, classificação e digitalização dos materiais audiovisuais, foram adicionados ao BCC da Cinemateca Brasileira cerca de 1.400 novos filmes, que se tornaram acessíveis aos pesquisadores (e ao público) para consulta e análise. Em termos de eixos temáticos, notamos a manutenção de ênfases anteriormente apontadas, com acirramento, em 1968, de manifestações e protestos, reprimidos com veemência pelas autoridades. Nos anos anteriores ao golpe, do mesmo modo, mantêm-se as recorrências no que diz respeito à narração de eventos esportivos (tanto de equipes femininas como masculinas), e eventos sociais (com presença quase absoluta de mulheres).

Como um contraponto a essas telerreportagens, destaca-se o filme com imagens de pessoas velejando no Iate Clube de Paranaguá (PR), em 1962, inserido na mesma temática – de eventos esportivos –, mas com a presença de mulheres.

Figura 3: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

VELEIROS NO IATE CLUBE DE PARANAGUÁ



CÓDIGO: 12441-02

DATA: 1962/04/01

LOCAL: São Paulo / SP / BR

CROMIA: BP

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Embarcação, Porto, Esporte, Rio, Vela, Rio Itiberê - PR, Iate Clube Paranaguá, Paranaguá - PR

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Nacional / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 01 de abril de 1962.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/895925>.

Além desse, destaca-se o filme abaixo, sobre a convocação da seleção feminina de basquete que disputaria o Mundial em Lima (Peru), em 1964, poucos dias antes do golpe civil-militar. Como lemos na descrição do material no BCC (indicado abaixo), “no Departamento de Educação Física e Esportes, o treinador Almir de Almeida recebeu as primeiras atletas”.

Figura 4: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

**APRESENTAÇÃO DAS CONVOCADAS PARA A
SELEÇÃO DE BASQUETE**



CÓDIGO: 13064-11

DATA: 18/03/1964

LOCAL: São Paulo / SP / BR

CROMIA: BP

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Esporte, Basquete, Mulher, Juventude,
D.E.F.F. - Departamento de Educação Física e Esportes,
São Paulo - SP

IDENTIDADES: Almeida, Almir de

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Nacional
/ Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 18 de março de 1964.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/892783>.

A seguir, seguem os números relativos ao trabalho de catalogação e digitalização realizado até fevereiro de 2026, de acordo com dados disponibilizados pela equipe da Cinemateca Brasileira:

✓ Catalogação: 3.337 telerreportagens catalogadas em 2025 (4.468 telerreportagens catalogadas desde 2024).

✓ Origem: 71% nacionais; 29% estrangeiras em 2025 (a mesma tendência desde o começo das catalogações em 2024).

✓ Número de horas digitalizadas: 53' 29".

Tal empreendimento visa a consolidação do mapeamento, seleção, conservação e preparação, revelando um grande volume de conteúdos e possibilidades analíticas que podem ser verificados no material já disponibilizado, trazendo novas abordagens ao material empírico. As aproximações são especialmente voltadas

aos processos de construção da memória por meio da produção audiovisual e, ainda, aos modos de recriação do passado no presente, já que as imagens são fragmentárias, dispersas e, na maioria dos casos, silenciosas. Essas características exigem uma metodologia que possibilite uma análise crítica considerando seu aspecto lacunar e a necessidade de uma fabulação narrativa para sua recompilação.

A seguir, são apresentados alguns destaques em relação a essas imagens, notadamente em telerreportagens relacionadas a protestos estudantis e embates com forças estatais ou policiais em 1968. A fim de demonstrar os apontamentos acima e apresentar um extrato do material empírico constante do arquivo da TV Tupi, foram selecionados nove fragmentos de telerreportagens (1962 ou 1968), distribuídas em três temáticas, a saber: eventos esportivos; concursos de beleza, moda ou eventos; protestos e manifestações estudantis.

No primeiro grupo, de eventos esportivos, tem-se predominantemente as imagens de jogos de futebol, com destaque para o time do Santos, que desde finais dos anos 1950 até início dos anos 1970 colecionou uma longa sequência de títulos em campeonatos regionais ou estaduais. As conquistas são narradas em torno da figura de seu maior jogador ao longo da história, Edson Arantes do Nascimento (1940-2022), conhecido internacionalmente como Pelé. Nas reportagens, em diversos momentos vemos suas imagens em campo ou em entrevistas, como nos quadros recortados a seguir.

Figuras 5 e 6: Frames de Telerreportagens (TV Tupi)

PALMEIRAS X SANTOS: FUTEBOL COM PRESENÇA DO PRÍNCIPE



CÓDIGO: 12428-03

DATA: 1962/03/18

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

CROMIA: BP

DURAÇÃO: 4min38seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: [Futebol](#), [Visita estrangeira-GB](#), [Diplomacia](#),
[Nobreza](#), [Palmeiras F.C.](#), [Santos F.C.](#)

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

PALMEIRAS X SANTOS: FUTEBOL COM PRESENÇA DO PRÍNCIPE



CÓDIGO: 12428-03

DATA: 1962/03/18

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

CROMIA: BP

DURAÇÃO: 4min38seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: [Futebol](#), [Visita estrangeira-GB](#), [Diplomacia](#),
[Nobreza](#), [Palmeiras F.C.](#), [Santos F.C.](#)

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 18 de março de 1962.
Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/444066>.

Figura 7: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

VITÓRIA DO SANTOS E COMEMORAÇÃO COM PELÉ



CÓDIGO: 12657-01

DATA: 1962/12/06

LOCAL: Santos / SP / Brasil

CROMIA: BP

DURAÇÃO: 1min10seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: [Futebol](#)

IDENTIDADES: [Pelé](#), [Santos F.C.](#)

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 6 de dezembro de 1962.
Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/444088>.

Figura 8: Frame de telerreportagem (TV Tupi)

**PELÉ DRIBLA ESPETACULARMENTE OS
GRINGOS QUE TENTARAM COMBATÊ-LO NO
JOGO QUE O SANTOS DISPUTOU EM
WASHINGTON**



CÓDIGO: 14528-09

DATA: 1968/07/18

LOCAL: Estados Unidos

CROMIA: BP

OUTROS TÍTULOS: CBS

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Futebol

IDENTIDADES: Pelé, Santos F.C.

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 18 de julho de 1968.
Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/449113>.

A primeira reportagem mostra a chegada do time do Santos em campo, para uma partida com a presença do Príncipe Philip (1921-2021), Duque de Edimburgo, marido da rainha britânica Elizabeth II, em visita ao Brasil em março de 1962. A segunda reportagem, de dezembro do mesmo ano, tem como destaque a figura de Pelé, que ocupa o centro de várias cenas, e a comemoração de mais uma vitória do time do Santos, que o consagrou como jogador. A última reportagem, em 1968, mostra Pelé jogando pelo Santos em viagem a Washington, nos Estados Unidos, país para o qual se mudaria em 1975, para jogar no New York Cosmos.

No segundo grupo de telerreportagens, as mulheres ocupam lugar de destaque como protagonistas das imagens, ainda que, em 1962, apareçam na maioria das vezes apenas por conta de seus atributos estéticos em eventos sociais, concursos de beleza ou de moda. Em 1968, ainda encontramos ecos dessas imagens, com as mulheres sendo filmadas predominantemente em lugares fechados, ambientes privados ou domésticos e relacionadas a eventos sociais. No terceiro grupo de imagens, que inclui protestos, manifestações e mobilizações estudantis, pode-se ver, em maior número, outros modos de representação e visibilidade das mulheres, bem como das culturas juvenis urbanas.

Na imagem abaixo, de fevereiro de 1962, vê-se a coroação da Rainha do Carnaval, Inês Póvoa, no Palácio Mauá (SP), em um baile de carnaval promovido pela Associação Paulista de Imprensa.

Figura 9: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

COROAÇÃO DA RAINHA DO CARNAVAL



CÓDIGO: 12411-02

DATA: 28/02/1962

LOCAL: São Paulo / SP / BR

CRÔMIA: BP

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: [Carnaval](#), [Festa](#), [Mulher](#), [Concurso de beleza](#), [Comportamento social](#), [Juventude](#), [Baile carnavalesco](#), [Rei Momo](#), [Rainha do Carnaval](#), [Associação Paulista de Imprensa](#), [Palácio Mauá](#), [São Paulo - SP](#)

IDENTIDADES: [Póvoa, Inês](#)

Fonte: BCC/Cinematheca Brasileira. Exibido em: 28 de fevereiro de 1962.
Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/892657>.

O segundo filme, em data próxima ao anterior, retrata o Baile das Vedetes, promovido anualmente pela Associação Paulista de Imprensa, ocorrido no Centro do Professorado Paulista. Na festa, houve a coroação da “Rainha das Vedetes”, Betty Rian, acompanhada de quatro princesas, em uma celebração tradicional do período de carnaval à época.

Figura 10: Frame de telerreportagem (TV Tupi)

BAILE DAS VEDETES



CÓDIGO: 12413-06

DATA: 1962/03/01

LOCAL: São Paulo / SP / BR

CRÔMIA: BP

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: [Carnaval](#), [Festa](#), [Baile](#), [Concurso de beleza](#), [Juventude](#), [Comportamento social](#), [Imprensa](#), [Rei Momo](#), [Vedetes](#), [Baile das Vedetes](#), [Centro do Professorado Paulista](#), [São Paulo - SP](#)

IDENTIDADES: [Rian, Betty](#)

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Nacional

Fonte: BCC/Cinematheca Brasileira. Exibido em: 1 de março de 1962.
Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/895840>.

No terceiro recorte, de fevereiro do mesmo ano, nota-se uma mudança na reportagem, já que ela apresenta um grupo de mulheres, lideradas pela ex-vereadora Matilde de Carvalho, reunidas na Coap paulista para apoiar o organismo responsável pelos preços (nesse caso, tratava-se do tabelamento do leite tipo “C”, mais “popular” por ser mais barato do que outros tipos).

Figura 11: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

MULHERES NA COAP



CÓDIGO: 12405-14

DATA: 21/02/1962

LOCAL: São Paulo / SP / BR

CRÔMIA: BP

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Mulher, Comportamento social, Economia,
Alimentação, COAP São Paulo - SP

IDENTIDADES: de Carvalho, Matilde

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Nacional
/ Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 21 de fevereiro de 1962.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/892651>.

Nas reportagens de 1968, ainda que surjam outros protagonismos femininos (como pode ser visto no último grupo de imagens), há resquícios desses temas e formas expressivas, com a manutenção de filmagens em lugares fechados e coberturas voltadas para eventos sociais ou de beleza. Nas duas primeiras imagens, pode-se ver mulheres em grupos, vestindo maiôs, preparando-se para mais um concurso de miss; e meninas com uniformes escolares, na segunda imagem, mostrando estudantes desfilando, enfileiradas, em um colégio em São Paulo, realizando movimentos semelhantes àqueles de desfiles militares, bastante comuns à época.

Figura 12: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

CONCURSO DE BELEZA E AULAS PARA MISS



CÓDIGO: 14447-05

DATA: 1968/05/20

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

DURAÇÃO: 31seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Concurso de beleza

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 20 de maio de 1968.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/448836>.

Figura 13: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

ESCOLHA DA MAIS BELA COLEGIAL



CÓDIGO: 14585-15

DATA: 1968/09/06

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

DURAÇÃO: 55seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Concurso de beleza, Escola

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 6 de setembro de 1968.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/449195>.

O último conjunto de reportagens, que demonstra alguns dos elementos apontados no estudo, é emblemático e mostra a mobilização e resistência dos jovens frente a um regime ditatorial cada vez mais fechado e truculento. Ao nos aproximarmos do final da década de 1960, imediatamente antes do Ato Institucional de número 5 (decretado em 13 dezembro de 1968) – que restringiria ainda mais os direitos e liberdades civis, acirrando o aparato repressivo e de violência estatal –, há um aumento no número de imagens de protestos ou manifestações estudantis e de movimentos sociais e, como contrapartida, de reações contundentes por parte de forças estatais ou policiais.

Dentre essas imagens, destacam-se aquelas que retratam os protestos, manifestações ou passeatas como sendo violentos, conflituosos ou perturbadores, sendo tratados como uma excepcionalidade e, na maior parte dos casos, relacionados aos jovens estudantes, sejam secundaristas ou universitários. A figura 14 apresenta algumas dessas telerreportagens, exibidas em setembro e outubro de 1968.

Como recorrência nas imagens, que não possuem os áudios originais, a ênfase é feita, visualmente, de modo negativo: ao contrário da ordem e da simetria uniformizada (e armada) das forças policiais, os estudantes são mostrados como ruidosos, arruaceiros, agitados – além de descabelados, malvestidos ou perdidos no espaço urbano. O forte aparato repressivo é ostensivamente enquadrado, assim como o uso, por parte dos jovens manifestantes, de pedras, facas ou outros objetos, ainda que não possuam armas de fogo, como o exército ou a polícia. Em termos de conteúdos, as palavras “vandalismo”, “conflitos”, “distúrbios”, “violências”, entre outras, são bastante frequentes nessas telerreportagens, que constroem, assim, um campo visual e verbal que vincula manifestações, protestos ou passeatas a atividades negativamente problematizadoras de uma ordem social supostamente equilibrada e harmônica.

Figura 14: BCC. Estudantes (protestos x distúrbios)



Fonte: Estudantes - violências e distúrbios
08/10/1968 (n. 14620-10).

Figuras 15 e 16 : Quebra-pau entre estudantes
08/10/1968 (n. 14620-05)



Figura 17: Passeata de estudantes
06/09/1968 (n. 14585-17)



Fonte: BCC/Cinematoteca Brasileira. Disponível em: <http://www.bcc.org.br>.

As cenas em planos abertos, o destaque em faixas e cartazes e a ausência de um foco narrativo articulador das imagens relacionadas aos jovens manifestantes direciona nosso olhar, mesmo sem acesso a uma narração ou locução que pudessem guiar a interpretação dos públicos. As figuras abaixo confirmam essa predominância de controle na cobertura jornalística, ainda que, pela força inerente às imagens – dotadas de autonomia e passíveis de serem reinterpretadas – possam ser vislumbradas outras narrativas, dissonantes em relação aos regimes de visibilidade vigentes.

Figura 18: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

**CIDADE UNIVERSITÁRIA OCUPADA PELO
EXÉRCITO**



CÓDIGO: 14704-01

DATA: 1968/12/17

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

DURAÇÃO: 51seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Exército, Movimento estudantil,

Universidade de São Paulo - USP

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 17 de dezembro de 1968.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/449247>.

Figura 19: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

**VELÓRIO DE JOSÉ GUIMARÃES, ESTUDANTE
MORTO A BALA NA RUA MARIA ANTONIA**



CÓDIGO: 14615-01

DATA: 1968/10/04

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

ROTEIRO: S

DURAÇÃO: 3min39seg

OUTROS TÍTULOS: ULTRA NOTÍCIAS DO DIA (UN)

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Morte, Movimento estudantil, Universidade de São Paulo - USP, Mackenzie

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 4 de outubro de 1968.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/449207>.

Figura 20: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

**ESTUDANTES SECUNDARISTAS OCUPAM
COLÉGIO FERNÃO DIAS**



CÓDIGO: 14451-11

DATA: 1968/05/22

LOCAL: São Paulo / SP / Brasil

DURAÇÃO: 39seg

GÊNERO: Telejornalismo

ASSUNTOS: Movimento estudantil, Escola, Colégio Fernão Dias

CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 4 de outubro de 1968.

Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/448877>.

Figura 21: Frame de Telerreportagem (TV Tupi)

PASSEATA ESTUDANTIL EM SANTO ANDRÉ



CÓDIGO: 14374-12
DATA: 1968/04/08
LOCAL: Santo André / SP / Brasil
CROMIA: BP
DURAÇÃO: 51 seg
GÊNERO: Telejornalismo
ASSUNTOS: Movimento estudantil, Passeata
CATEGORIAS: Telerreportagem / Não-ficção / Sonoro

Fonte: BCC/Cinemateca Brasileira. Exibido em: 8 de abril de 1968.
Disponível em: <http://www.bcc.org.br/filmes/448063>.

Breves considerações finais: (contra)culturas juvenis

Após percorrer um conjunto de telerreportagens, elencando suas redundâncias e ressonâncias, pode-se afirmar que o discurso jornalístico se ancora em uma dinâmica particular: ainda que suas notícias sejam narradas no tempo presente, é um discurso sempre *a posteriori* que se manifesta nas produções jornalísticas, refletindo também outros discursos em cada período histórico ou contexto social. Desse modo, as políticas da representação, os regimes de visibilidade e as estratégias de reconhecimento social dos jovens e das culturas juvenis nos chamados discursos referenciais em narrativas audiovisuais no acervo da TV Tupi, contam não apenas a história do país, mas a história de uma imprensa audiovisual brasileira como fonte para fatos históricos e, ao mesmo tempo, como construtora de um imaginário sobre aquela época.

Além disso, trata-se também de um material audiovisual que permite a análise das transformações nos modos de fazer jornalismo no Brasil. Assim, temos a possibilidade de acompanhar a consolidação do telejornalismo exatamente durante o período da ditadura civil-militar brasileira e a passagem desse primeiro formato para aquele que, posteriormente, viria a se tornar a principal referência na produção jornalística nacional, com a progressiva substituição das produções da TV Tupi, tanto no

telejornalismo como na teledramaturgia, pelo chamado “padrão Globo de qualidade”.

Ao observar as imagens dessas telerreportagens, é possível demarcar uma mudança nas narrativas sobre a juventude, principalmente no que diz respeito a comportamentos, atitudes morais, gestuais, formas de vestuário ou eventos em que os jovens são retratados. Um dos eixos temáticos diz respeito às representações das culturas juvenis em noticiários da TV Tupi nos anos 1960, especialmente 1962 e 1968, considerando o primeiro período como um ano de referência, e o segundo como um ano de consolidação do que vinha sendo divulgado nos telejornais antes e depois do golpe. Esses anos se destacam por trazerem um contraste entre as imagens imediatamente anteriores ao golpe civil-militar de 1964 e os anos iniciais do golpe. Em 1962, há muitas reportagens sobre coluna social, eventos sociais, festas em clubes, entre outros temas voltados ao cotidiano. No caso das mulheres, nota-se uma forte predominância de concursos de beleza, concursos de misses ou eventos ligados a questões estéticas ou de entretenimento, como nos filmes destacados acima.

De certo modo, trata-se de uma cultura urbana mais voltada às classes médias brancas urbanas, com imagens recorrentes que aproximam o mundo dos jovens ao mundo dos adultos nessas telerreportagens, tanto em termos de interesses ou atitudes, como de participação social. Ainda que diferenças geracionais estejam sempre presentes nessas interações, ressaltando a singularidade dos jovens e das culturas juvenis, os modos de *dar a ver* a juventude desconsideravam esses elementos, criando uma ideia de coesão e convívio sem conflitos ou disputas no campo político. Como uma exceção a essas representações, são encontradas muitas imagens de esportes, especialmente jogos de futebol, em que ocorre a presença significativa de homens negros, em sua maioria atletas, como se eles integrassem o sistema de entretenimento televisivo e participassem de uma suposta vida social com menos preconceitos. Um dos maiores ícones do futebol brasileiro, Pelé, uma das figuras

principais do esporte à época, aparece em várias reportagens, algumas mostradas na seção anterior.

À medida que se observa o ano de 1964, e na passagem de 1964 até 1968, com o AI-5, essas imagens vão se transformando e os jovens passam a ser vistos como inimigos, elementos perigosos, violentos, desordeiros, indivíduos que estão perturbando a ordem estabelecida pelo sistema. Nessa circulação de imagens, novos sentidos passam a ser gerados e transformados, mobilizando outros valores e parâmetros não apenas para a produção de notícias, mas para sua recepção. A maior parte dessas imagens pós-golpe, a partir de 1966 e, especialmente, em 1967 e 1968, com os movimentos estudantis, mostra uma juventude revoltada nas ruas, em confronto com a polícia, e sofrendo forte repressão do aparato policial e estatal. Esse movimento marca uma transformação nos modos de construção dessas imagens, quando começa a surgir uma ideia de juventude ou de culturas juvenis que seria consolidada nas décadas seguintes. Naquele ponto, talvez pela primeira vez, instaura-se uma diferenciação entre o universo das gerações mais velhas, estabilizado e acomodado, e aquele dos jovens, rebelde e contestador.

Em relação às juventudes, são fundamentais a perspectiva histórica e a consideração do recorte geracional; é, ainda, imprescindível a compreensão das diferenças, dos segmentos e das variáveis capazes de mapear a singularidade dos jovens em diferentes momentos e lugares e, ao mesmo tempo, contribuir para a constituição de categorias universais (Borelli; Rocha; Oliveira, 2009). Ainda que sejam notadas ausências importantes nessas representações, por exemplo, em relação aos jovens negros, periféricos ou trabalhadores, esses silenciamentos também denotam vozes que se inscrevem nas narrativas, reverberando mudanças nos discursos dominantes.

Considerando as variáveis de raça/etnia, geração ou gênero, seja pela discriminação e segregação destinada aos jovens negros (com a criminalização das periferias e uma visão elitista da juventude); seja pelo julgamento moral e comportamental direcionado aos jovens estudantes (especialmente em relação ao

uso de drogas e à liberdade sexual); seja pelo tratamento conservador e machista em relação às mulheres (muito mais retratadas como misses do que como militantes), as tensões entre pautas sociais e políticas, e aquelas voltadas ao lazer e à cultura, compõem um cenário diverso e multifacetado, a despeito da tentativa de controle ou domesticação das imagens mostradas nas telerreportagens.

Para além das representações dos jovens ao longo da década, essas cenas possibilitam a compreensão de uma história cultural da televisão e de como a televisão, seja em produções referenciais ou ficcionais, participa dos processos de construção não apenas de uma memória dos fatos históricos, mas também de uma memória audiovisual, integrante de uma cultura midiática mais ampla. Como vimos, esse *só depois*, revestido de atualidade e autenticidade – estratégias que produzem verossimilhança e credibilidade a esses discursos –, aponta para a impossibilidade de apreensão imediata dos fatos, mesmo aqueles narrados em tempo real (Soares, 2022, p. 96).

Se os fatos são sempre mediados (especialmente nos discursos das mídias), há sempre uma lacuna entre o acontecimento e seu relato que, ao ser (re)interpretado, configura-se como uma reconstrução da realidade. Ainda que tivéssemos as imagens integrais e as edições completas dos telejornais, essas reportagens não dariam conta de um testemunho objetivo e fiel para a reconstituição de fatos históricos, mas, ao contrário, atestariam o caráter sempre provisório e lacunar das representações. Por meio da análise dessas imagens televisuais, estudo que será ampliado nas próximas etapas da pesquisa, torna-se possível tanto a articulação de variáveis universalizantes, quanto das diversidades que contribuem para a elucidação da constituição da juventude como uma categoria analítica, e dos jovens como uma problemática geral e particular. Dessa visão contemporânea de juventude é que partimos, no tempo presente, para rearticular imagens e imaginários em discursos que, ao mesmo tempo, conformam e

ampliam interpretações sobre as telerreportagens da TV Tupi na década de 1960 no Brasil.

Referências

- AUMONT, J. et al. (1995). *A estética do filme*. Campinas: Papirus.
- BECKER, B. (2012). Mídia e jornalismo como formas de conhecimento. *Revista MATRIZES*, ano 5, n. 2. https://revistas.usp.br/matrizess/pt_BR/article/view/38335.
- BORELLI, S. H. S., ROCHA, R. M. & OLIVEIRA, R. A. (2009). *Jovens na cena metropolitana. Percepções, narrativas e modos de comunicação*. São Paulo: Paulinas.
- CHARAUDEAU, P. (2006). *O discurso das mídias*. São Paulo: Contexto.
- CLÉMENT, C. B. (1973). Continuidade mítica e construção histórica. *Le pouvoir des mots. Symbolique et idéologique*. Paris: Maison Mame (mimeo.).
- DUBY, G. & LARDREAU, G. (1989). *Diálogos sobre a Nova História*. Lisboa: Dom Quixote.
- ELIAS, N. & SCOTSON, J. L. (2000). *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Zahar.
- FOUCAULT, M. (1996). *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola.
- FRANCFORT, E. & VIEL, M. (2022). TV Tupi: do tamanho do Brasil. São Paulo: Edição dos Autores.
- FREIRE, M. & SOARES, R. L. (2013). História e narrativas audiovisuais: de fato e de ficção. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, 10(28). <https://revistacmc.espm.br/revistacmc/article/view/506>.
- GANS, H. (1980). *Deciding what's news*. New York: Vintage Books.
- GOFFMAN, E. (1978). *Estigma*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- GOMES, I. M. M. (2007). Questões de método na análise do telejornalismo: premissas, conceitos, operadores de análise. *Revista e-compós*, vol. 8, abr. 2007. <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/126>.

- HALL, S. (2003). *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- LE GOFF, J. (1990). *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- MACHADO, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac.
- NICHOLS, B. (1991). *Representing reality*. Bloomington: Indiana University Press.
- ODIN, R. (2012). Filme documentário, leitura documentarizante. *Revista Significação*, ano 39, n. 37. https://revistas.usp.br/significacao/pt_BR/article/view/71238.
- PONTES, F. S. & SILVA, G. (2009). Jornalismo e realidade: da necessidade social de notícia. *Revista Galáxia*, n. 18, dez. 2009. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/2638/1680>
- SCHUDSON, M. (1995). Creating public knowledge. *Media Studies Journal*, vol. 9, n. 3, New York: Columbia University.
- SILVA, G. (2020). A engrenagem da noticiabilidade. In SOARES, R. L. & GOMES, M. R. *Narrativas midiáticas: críticas das representações e mediações*. São Paulo: ECA/USP. <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/555>.
- SILVA, G. & SOARES, R. L. (2013). O jornalismo como tradução: fabulação narrativa e imaginário social. *Revista Galáxia*, n. 26. <https://www.scielo.br/j/gal/a/TG4nKsP9gQVQjZZzHndkVjd/?format=pdf&lang=pt>.
- SOARES, R. L. (2010). Pequeno inventário de narrativas midiáticas: verdade e ficção em discursos audiovisuais. *Revista Significação*, 37(34). https://revistas.usp.br/significacao/pt_BR/article/view/68122.
- SOARES, R. L. (2020). *Sutileza e grosseria da exclusão nas mídias*. São Paulo, Alameda Editorial/Fapesp.
- SOARES, R. L. (2022). Texto jornalístico como discurso. *Apuração, redação e edição jornalística*. In SILVA, G., VOGEL, D. & SILVA, T. Florianópolis: Editora da UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/241140>.

**Historiofotía desde la ficción televisiva:
El Bogotazo y sus conexiones con la
 dictadura colombiana¹**

Anderson Lopes da Silva

Introducción

En el intersticio que conecta, pero que por su naturaleza ontológica también separa, los campos de la investigación histórica y los estudios sobre los medios de comunicación, se abre la oportunidad de explorar lecturas que entrelazan pasado y presente. Un aspecto preliminar que merece atención es cómo los estudios sobre el audiovisual de ficción seriada centrada en la representación de dictaduras latinoamericanas (y, más ampliamente, iberoamericanas) suelen enfocarse en los periodos de autoritarismo, la represión y las transiciones hacia la democracia. Lo que con frecuencia queda ausente es un análisis detallado de los momentos previos al inicio de los regímenes autoritarios, es decir, los elementos sociales, políticos y culturales que constituyen la génesis del autoritarismo. Esta laguna temática es precisamente el punto que este trabajo busca abordar: mostrar cómo una obra de ficción puede desplazar su mirada de la dictadura en sí misma hacia los factores que precipitan el giro autoritario, evidenciando así el “punto de inflexión” en la historia colombiana, decisivo para la estructuración política, social y cultural del país en los años posteriores.

¹ Agradecimiento especial a la Embajada de Colombia en Tailandia por la gentil ayuda en la fase de investigación con el suministro de obras bibliográficas de su acervo.

En este sentido, el capítulo se centra en la miniserie *El Bogotazo* (1984), dirigida por Jorge Alí Triana, como representación ficcional de la violencia política y el autoritarismo en Colombia a partir de los eventos de 1948. Lo que se discute aquí es que la trama de esta producción permite analizar la construcción de narrativas sobre la polarización social y sus efectos en la consolidación de un régimen autoritario que surgiría con el golpe militar de 1953, en un contexto en el que, antes de la toma del poder por los militares, aunque las instituciones formales se mantuvieran democráticas, las políticas represivas ya habían marcado la trayectoria política del país (Reyes, 2011).

Desde un plano teórico-metodológico, este análisis se inscribe en los debates sobre historia, historiografía y ficción, en diálogo con los planteamientos de Hayden White (2010) sobre su concepto de historiofotía. Según White, toda representación histórica implica una operación narrativa que selecciona, organiza e interpreta los hechos desde una perspectiva determinada, articulando una “ficción verosímil” que permite comprender el pasado no solo como hecho sino como experiencia con sentido. En su definición, White (2010, p. 217) introduce la historiofotía como “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico”. Así, la historiofotía reconoce que la construcción histórica a través de medios imagéticos (entre ellos, la televisión) no intenta solamente reproducir los eventos de manera objetiva, sino producir narrativas que dialogan con la memoria colectiva y con las interpretaciones sociales de lo histórico.

En su discusión sobre las diferencias y aproximaciones entre el discurso histórico (lo verdadero) y el discurso ficcional (lo real), White (2010, p. 169) explica que este último, al entrelazarse con la historia, sirve para rellenar “lo posible” o “lo imaginable”. En otras palabras, “lo real consistiría en todo lo que puede ser verazmente dicho acerca de lo que podría posiblemente ser” (White, 2010, p. 169). En el contexto de *Revivamos nuestra historia* Por el conse (1979), programa dominical colombiano estrenado en 1979 que

albergaba dramas históricos de ficción como la miniserie aquí analizada, nos situamos precisamente en los tránsitos entre el discurso histórico y el discurso ficcional. Y, por extensión, aplicada a *El Bogotazo*, esta perspectiva permite comprender cómo la obra articula elementos ficcionales, estéticos y simbólicos para reconstruir los procesos de violencia política y autoritarismo, al tiempo que invita a reflexionar sobre las narrativas oficiales que legitimaron la represión como herramienta de orden y estabilidad.

El problema de investigación de este capítulo busca problematizar la siguiente cuestión: ¿cómo presenta la miniserie *El Bogotazo*, como objeto de la historiofotía, no solo los acontecimientos posteriores al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y los episodios de violencia y desorden social, sino también indicios de que este período está directamente conectado con los eventos que conducirían a la toma del poder por los militares aproximadamente cinco años después? En este sentido, el trabajo comparte la postura de autores como Bushnell (1994), Orlando Melo (2017) y García-Villamarín (2017), quienes destacan que los militares fueron presentados como una especie de “tercera vía” o “salida alternativa” frente a las disputas centenarias de poder entre los partidos Conservador y Liberal.

De manera pragmática, este capítulo busca proponer una lectura que entiende la ficción seriada como un elemento de la historiofotía sobre la historia colombiana, articulando tres posibles niveles analíticos del discurso televisivo:

(1) Nivel del contexto de producción: se centra en el trabajo de Jorge Alí Triana, no solo como director de *El Bogotazo*, sino principalmente en el papel del programa *Revivamos nuestra historia*, que acogía la obra junto con otras producciones de carácter histórico. Este nivel permite discutir cómo las decisiones de producción, las intenciones autorales y el contexto institucional influyen en la construcción narrativa de *El Bogotazo*.

(2) Nivel del contexto de circulación: enfoca la recepción crítica y las controversias suscitadas por la narrativa en el momento de su emisión, especialmente en relación con el binomio realidad-ficción.

Aquí se analiza cómo la obra fue percibida por el público y la crítica, y cómo esas percepciones refuerzan o cuestionan la comprensión de la historia reciente presentada en la miniserie.

(3) Nivel del contexto del mensaje: aquí el enfoque se centra en el texto televisivo, específicamente en la relación entre indicios e interpretaciones que presentan a los militares como la “tercera vía” para la reconstrucción del país, destacando cómo la miniserie sugiere la conexión entre la violencia de 1948 y el posterior autoritarismo de la dictadura militar.

Como justificación de estudio, vale mencionar que la producción también enfatiza la violencia como un medio de control social, que, lejos de ser una situación momentánea, se prolongó durante varias décadas (Cristancho Altuzarra, 2016). Otro punto clave en la narrativa es la representación de la violencia política no solo como actos físicos, sino también como una construcción social que se legitima en el discurso público (Vega García, 2009). La obra ilustra cómo la violencia estructural se naturaliza en las relaciones de poder y cómo las élites políticas y militares, al perder la capacidad de controlar el orden mediante mecanismos democráticos, recurren a la represión como método de control.

El Bogotazo, La Violencia y la dictadura en Colombia: condensación del contexto histórico

Partiendo de la premisa de que: “Toda historia escrita es producto de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente los mismos procesos empleados en la producción de una representación fílmica” (White, 2010, p. 219), y dado el espacio restringido de esta discusión, aquí se intenta presentar un compilado posible del contexto histórico sobre el cual la miniserie se debruza y, en la lectura aquí emprendida, lo extrapola al ofrecer posibilidades de interpretación que conectan eventos futuros, como la toma del poder por los militares años después en forma de dictadura, presentando indicios ya presentes

en la trama de *El Bogotazo*. Pero, ¿qué fue El Bogotazo como un hecho histórico?

El 9 de abril de 1948, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, líder carismático del Partido Liberal, desató una serie de disturbios violentos en Bogotá que pasaron a la historia como El Bogotazo. Este hecho no solo marcó un punto de quiebre en la historia política colombiana, sino que evidenció la profunda polarización entre liberales y conservadores, así como la incapacidad del Estado para garantizar seguridad y estabilidad en momentos de crisis. Los disturbios causaron cientos de muertos y la destrucción de gran parte del centro urbano, dejando en evidencia la fragilidad institucional del país y la desconfianza generalizada en las autoridades civiles (Bushnell, 1994). La magnitud de la violencia urbana mostró que los conflictos políticos, hasta entonces mayormente circunscritos a disputas parlamentarias o regionales, podían trasladarse a la capital y generar caos social a gran escala (Reyes, 2011).

En términos simbólicos, El Bogotazo representó la explosión de tensiones acumuladas durante años de antagonismo partidista y desigualdades sociales profundas. La violencia no fue solo un acto espontáneo de venganza popular, sino también un reflejo del malestar de sectores amplios de la sociedad ante la exclusión política y la falta de canales institucionales para la participación democrática (Orlando Melo, 2017). Además, este evento sirvió como catalizador para posteriores intervenciones militares en la política, al demostrar que el ejército podía presentarse como garante del orden ante la incapacidad de los actores civiles. En este sentido, El Bogotazo funciona como un punto de inflexión histórico que conecta el conflicto bipartidista previo con el surgimiento de tendencias autoritarias en Colombia.

Por su vez, La Violencia (aproximadamente 1946–1958) fue un conflicto civil caracterizado por enfrentamientos entre liberales y conservadores, especialmente en las zonas rurales del país. La muerte de líderes locales, las masacres en poblaciones pequeñas y los ataques selectivos a opositores políticos crearon un clima de

miedo y desconfianza generalizada (Bushnell, 1994; Orlando Melo, 2017). Aunque el conflicto tuvo raíces en disputas políticas, también reflejó tensiones sociales más amplias relacionadas con la desigualdad económica, el acceso a la tierra y la marginación de amplios sectores de la población campesina. Este período consolidó la percepción de que la política en Colombia era inherentemente violenta y que el control del poder requería, muchas veces, la intervención directa de actores armados.

Los efectos de La Violencia fueron estructurales y de largo alcance: generó una cultura política marcada por la polarización extrema y la deslegitimación de las instituciones democráticas. La incapacidad de los gobiernos liberales y conservadores de contener la violencia contribuyó a que sectores de la sociedad, incluyendo la élite política y el ejército, comenzaran a ver en la intervención militar una “tercera vía” para garantizar estabilidad y orden (García-Villamarín, 2017). Así, el conflicto bipartidista no solo dejó un saldo trágico en términos humanos, sino que sentó las bases para la aceptación social de modelos autoritarios y de pactos políticos que restringieron la pluralidad democrática, preparando el terreno para la dictadura que surgiría en la década de 1950.

Por consiguiente, la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla (1953–1957) surge directamente como respuesta a la incapacidad de los partidos tradicionales de controlar la furia social y estabilizar el país tras El Bogotazo y La Violencia. Rojas Pinilla fue presentado como un salvador pacificador, cuya figura se legitimó tanto por sus actuaciones durante el 9 de abril de 1948 como por su perfil militar “neutral” frente a los conflictos partidistas, explica García-Villamarín (2017). Su ascenso al poder se sustentó en un discurso de restauración del orden, prometiendo la pacificación de Colombia a través de la autoridad militar, lo que evidenció la creciente percepción de que los conflictos políticos podían resolverse fuera del marco democrático tradicional.

Durante su gobierno, la dictadura consolidó mecanismos de control político y social que, si bien inicialmente contaron con

apoyo de amplios sectores de la población, también generaron censura, represión de la oposición y centralización del poder (Orlando Melo, 2017; García-Villamarín, 2017). La violencia política, que había sido un fenómeno de confrontación bipartidista, pasó a estar enmarcada por un aparato estatal militarizado que limitaba la participación civil. De esta manera, la dictadura militar no solo fue consecuencia de la violencia previa, sino también de la legitimación social que los eventos de El Bogotazo y La Violencia otorgaron al ejército como garante del orden, estableciendo un precedente para futuros modelos autoritarios en Colombia.

Contexto televisivo de producción: Jorge Alí Triana y *Revivamos nuestra historia*

Para situar el contexto televisivo de la obra analizada, es necesario comprender la relevancia del programa *Revivamos nuestra historia* y la participación de Jorge Alí Triana en *El Bogotazo* (fig. 1). Reconocido por su trayectoria en el Teatro Popular de Bogotá, en el cine y, especialmente, por llevar a la televisión una mirada autoral en sus proyectos, Jorge Alí Triana (n. 1942) se consolida como la figura central tanto en la dirección de *El Bogotazo* como en la conducción del programa que lo albergó en 1984. En otras palabras, *Revivamos nuestra historia* era un programa que emitía, los domingos por la televisión colombiana, series de trasfondo histórico, entre ellas la miniserie objeto de este estudio.

Figura 1: Jorge Alí Triana durante la grabación de *El Bogotazo*

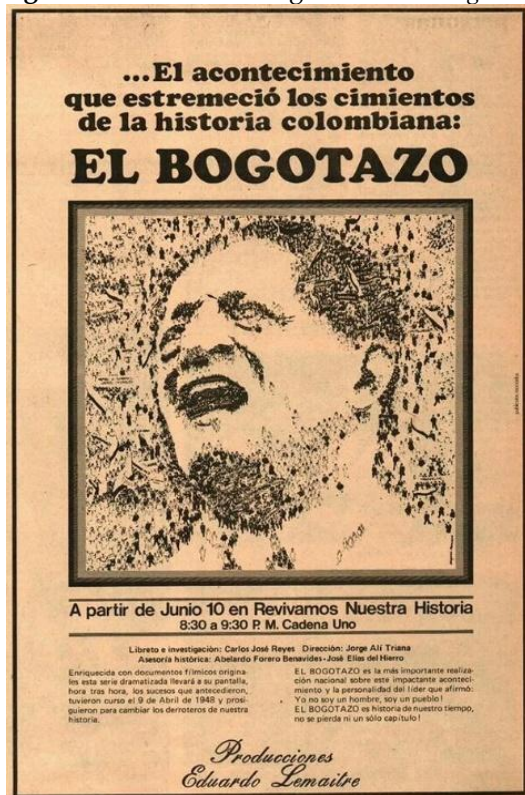


Fuente: Triana (1987, p. 5).

Como contextualiza Contreras Saiz (2025, p. 33), la miniserie tuvo su guion basado en diversos libros de historia, siendo la obra *El Bogotazo: memorias del olvido*, de Arturo Alape (1983), con sus más de 600 páginas, una de las principales. Además, contó con la colaboración de especialistas en el área. Aparte del libro citado, entre las principales referencias utilizadas se destacan *De la República a la dictadura* (1955), de Carlos Lleras Restrepo; *El nueve de abril en Palacio: horario de un golpe de Estado* (1948), de Joaquín Estrada Monsalve; *Grandes fechas* (1979), de Abelardo Forero B.; y *Así fue el nueve de abril* (1973), de Arturo Abella, este último centrado en las fotografías y la visualidad de la historia. En este sentido, esta información es confirmada por Triana (2004), quien explica que el rigor histórico constituía una premisa constante del proyecto *Revivamos nuestra historia*, en la medida en que los historiadores conformaban una especie de comité de investigación, muchos de ellos vinculados a la Academia Colombiana de Historia. Por su parte, el libreto de la obra estuvo a cargo de Carlos José Reyes que, junto a otros profesionales, trabajó en las primeras producciones que comenzaron a ser exhibidas en 1979 y continuaron hasta 1986 (Vega García, 2009).

Exhibida originalmente por el canal Cadena Uno en horario estelar (Figura 2), *El Bogotazo* representó un hito pionero en la representación de los eventos posteriores al asesinato de Gaitán y la agitación social de La Violencia, combinando testimonios históricos con elementos de ficción en cinco episodios -“El Asesinato”, “El Bogotazo”, “Encuentro en Palacio”, “Larga Noche y Un Nuevo Día” y “La Investigación”-, emitidos entre el 10 de junio y el 8 de julio de 1984, lo que permitió al espectador comprender tanto la magnitud de los sucesos como sus efectos en las personas, las comunidades y las instituciones colombianas.

Figura 2: Cartel de divulgación de *El Bogotazo*



Fuente: <https://www.fandom.com/>

De acuerdo con los comentarios del propio director, todavía conservaba recuerdos de su infancia sobre el caos generado por el asesinato de Gaitán y la época de La Violencia consecuente a dicho suceso. Por lo tanto, incluso décadas después, resultaba evidente que la preocupación por la fidelidad del drama histórico narrado en televisión era mayor (Triana, 2022). La figura de Gaitán, que representa la lucha por los derechos de los sectores populares, es mostrada como el epicentro de un conflicto que trascendió la figura de un solo líder para convertirse en una lucha de clases, ideologías y supervivencia.

Según Triana, la idea del programa surgió tras la presentación de su producción teatral *I Took Panama* (1974) ante congresistas, intelectuales e historiadores, cuyo debate posterior evidenció el potencial de las narrativas dramáticas para suscitar reflexiones críticas sobre la historia nacional. Sobre el origen del programa, el director explica:

Después de la función hubo un debate muy interesante y duro. Días después me llamó Jaime Sanín Echeverri de la programadora Promec TV. Y me dijo, Jorge Alí, me pareció interesantísimo como una obra de teatro puede generar toda esa discusión, despertar los sentimientos y un debate tan interesante sobre la historia. Pensamos hacer un programa de historia con Eduardo Lemaitre, Ud. Dirige. ¿A quién se le ocurre que llamemos para escribir? Le dije a Carlos José Reyes. Y comenzó ahí “Revivamos nuestra historia” (Triana, 2016, p. 115).

Es necesario señalar la posición política pública de figuras centrales en el proyecto como es el caso de Lemaitre (historiador y escritor cartagenero) y Sanín Echeverri (periodista y escritor antioqueño), quienes, según el historiador colombiano Carlos Camacho (2023), eran abiertamente conservadores —incluso, conocidos como políticos conservadores más que como admiradores de este espectro— y, en el caso del segundo, muy cercanos a la familia del presidente Mariano Ospina, también representado en la narrativa junto a su esposa. En otros términos, lo que llama la atención en Camacho no es solo el posible sesgo

político inclinado hacia el conservadurismo en la representación de *El Bogotazo*, sino también el papel decisorio de Lemaitre y Sanín Echeverri en la lógica de los productores; en términos más contemporáneos, el historiador llega incluso a compararlos con *showrunners*.

Igualmente, importante, en el proceso de investigación no era raro encontrar fuentes historiográficas con información no consensuada. En una entrevista concedida al proyecto *Haciendo Historia*, de la Universidad Externado de Colombia, el director cuenta a la entrevistadora Amanda Valencia que *Revivamos nuestra historia* terminó por instalarse en la memoria de los colombianos que vieron la obra, e incluso en la memoria de aquellos que nunca la vieron directamente, pero que escucharon hablar de ella a través de sus padres (Triana, 2019). Este fenómeno se articula con la noción de memoria cultural y memoria comunicativa (Assmann, 2008), en la medida en que la miniserie funciona como un dispositivo mediático de transmisión intergeneracional, capaz de fijar ciertos relatos históricos no solo a través de la experiencia directa del visionado, sino también mediante la circulación oral de sus contenidos en el ámbito familiar y cotidiano.

Otro punto de la misma entrevista que merece atención se refiere a la manera en que Triana (2019) discute, desde su propia mirada, “la historia como ficción”, y cómo, en el contexto del programa, el equipo se enfrentaba a fuentes historiográficas diversas y, en ocasiones, contradictorias sobre un mismo acontecimiento. En este sentido, señala que el juicio del propio equipo de realización resultaba indispensable para decidir cómo narrar la historia a partir de ese conjunto de versiones. De este modo, en conjunción con la perspectiva de White (2010), se puede entender que la construcción narrativa de *Revivamos nuestra historia* no se limita a reproducir hechos, sino que implica emplotamiento, selección y organización de los acontecimientos para crear una historia comprensible y significativa para el público. El programa transforma la materia histórica en un relato con estructura

dramática, mostrando que incluso la historia “verdadera” necesita mediación interpretativa y decisiones creativas para convertirse en experiencia narrativa “real”, reafirmando así la noción de historia como una forma de ficción organizada.

La idea que sustentaba el programa consistía en proponer una nueva mirada sobre el pasado colombiano, marcado por las luchas por la independencia y sus revueltas, extendiéndose hasta la historia reciente de comienzos del siglo XX a través de la ficción televisiva. En palabras del propio director: “El programa *Revivamos nuestra historia* tenía pretensiones de orden más cultural, como era la de dramatizar la historia colombiana. [...] Se trata de dramatizar la historia y no de hacer dramas basados en la historia” (Triana, 1987, p. 18, 21).

Justamente por su experiencia teatral, cinematográfica y televisiva, Triana percibió que el programa tenía el potencial de presentar la historia colombiana de un modo más comprensible para el público, más allá de los libros académicos de historia. En este sentido, sobre el tránsito entre lenguajes, atendiendo a sus similitudes y diferencias, el director comenta: “Los lenguajes son distintos, pero la intención es idéntica: tratar de expresar una mirada de vida, convocar a esa mirada con el propósito de enriquecer la vida, del disfrute estético, de ese efecto espejo que tiene la dramaturgia” (Triana, 2016, p. 115). Otro punto de importancia reside en la intención creativa detrás del programa:

Revivamos nuestra historia me pareció un programa que valía la pena hacer, que me enseñó mucho en el oficio y en mi mirada de país. Me tocó estudiar la historia de Colombia y, de algún modo, sentó las bases de nuestra televisión: una televisión que cumplía no solo el papel de entretener, sino también el de enseñar y mostrar el país, de dónde venimos y cuáles eran las tendencias políticas de la época (Triana, 2024, p. 155).

En lo que respecta al quehacer artístico dentro del contexto televisivo del programa, Triana subraya la necesidad de construir narrativas que desbordaran la lógica productiva predominante en las telenovelas colombianas y en la televisión en general,

caracterizada en gran medida por grabaciones realizadas en estudios cerrados. En este sentido, afirma: “*Revivamos nuestra historia* permitió una cosa buena, que fue lo apasionante: mostrar que la historia nuestra también sucedió en los campos, en los pueblos, en las calles. De modo que había que sacar las cámaras de los estudios. Creo que esa fue la razón por la cual yo me entregué con tanta vehemencia a ese programa” (Triana, 1987, p. 18).

Tal desplazamiento hacia los exteriores se vincula, además, con la discusión sobre una supuesta predominancia de lo verbal sobre lo visual en la televisión colombiana. Para Triana (1987, p. 21), la salida de los estudios posibilitó otras formas de visualidad y, por ende, otras maneras de narrar: “En la medida en que tú saques la cámara a los exteriores, empiezas a sentir la necesidad de reducir el texto, porque hay mucho que mostrar; la imagen es la que tiene mucho que decir; la acción empieza a ocupar el primer plano y no el diálogo”.

Además de *El Bogotazo*, el programa fue muy prolífico con producciones de contenido histórico como *Hicimos Córdoba*, *Bolívar*, *el hombre de las dificultades*, *Nariño*, *el precursor*, *Los comuneros*, *Mosquera y Obando*, *La Constitución del 86*, *Rafael Reyes* y *López Pumarejo*. Sin embargo, según el propio director, después de algunas experiencias representando la transición del siglo XIX al XX, hubo una tendencia de las programadoras (ganadoras de concesión pública y responsables de la programación de televisión antes de los procesos de privatización) hacia una especie de excesiva didactización. Según Triana (1987, p. 21), el progresivo fracaso del programa se debió a su exceso de intención didáctico-informativa. La miniserie terminó por dramatizar textos históricos y académicos, transformándolos en diálogos explicativos, casi pedagógicos, semejantes a “diálogos platónicos”. Esta imposición no venía del guionista, sino de los programadores, que priorizaron la enseñanza por encima del drama. El resultado, en palabras del director, se convirtió en un producto repetitivo, poco envolvente y sin fuerza dramática, generando cansancio creativo y pérdida de interés del público.

Contexto de circulación: las disputas de sentido en torno a la memoria

En relación con la recepción crítica que tuvo la obra durante su período original de exhibición, resulta fundamental destacar que el tema de *El Bogotazo* nunca había sido abordado ficcionalmente por la televisión colombiana hasta ese momento. En este sentido, a partir del proyecto impulsado por *Revivamos nuestra historia*, se produjo una ruptura de cierto tabú histórico, tal como lo señala el reportaje de portada de la revista *Semana* (Redacción Semana, 1984), publicado aproximadamente un mes después de la emisión del primer capítulo (Figura 3).

Figura 3: Portada de la revista *Semana* (1984)



Fuente: <https://www.semana.com/cultura/articulo/gaitan-en-tv/5412-3/>

Las reacciones críticas abarcaron desde observaciones más superficiales, como el mayor o menor parecido físico de los actores

con las figuras históricas que representaban, hasta cuestionamientos mucho más específicos relacionados con la forma en que la obra reconstruyó el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, en particular el debate sobre si el disparo fatal fue efectuado por la espalda o de frente. En esta disputa de sentidos en torno a la relación realidad-ficción, el reportaje destacaba que:

A la mañana siguiente [al asesinato de Gaitán], aunque especialmente el asunto de los disparos continuaba siendo objeto de agitada controversia, la pelea comenzó a transformarse en una confrontación histórica de lo sucedido. Fue así como en las cadenas radiales colombianas se dieron cita, a muy tempranas horas, algunos historiadores - entre quienes se encontraba Abelardo Forero Benavides, asesor de los libretistas -, y testigos de los hechos como Jorge Padilla y Gloria Gaitán, hija del personaje principal de la historia. Esta última manifestó su desagrado por la versión televisada, declaró que sus archivos del Centro Gaitán no habían sido consultados y desautorizó públicamente a Forero Benavides asegurando que éste sólo podía asesorar lo concerniente a los enemigos de Gaitán. A esto, el historiador respondió que a estas alturas de su vida no estaba interesado en polemizar, y menos con una dama (Redacción Semana, 1984, en línea).

Según señala Contreras Saiz (2025, p. 33), la circulación de la obra no estuvo exenta de controversias: un espectador envió una carta a la sección “Correo del Telespectador” de *Tele Revista* en la que calificaba la miniserie como una apología de la violencia. Sostenía que resultaba inconveniente emitirla, dado que dos meses antes se había firmado un acuerdo de paz entre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el gobierno conservador del presidente Belisario Betancur Cuartas (1982-1986). A su juicio, abordar la violencia política en la televisión no contribuía a la pacificación del país. Las escenas que representan el caos y el desorden social derivados de El Bogotazo —con turbas corriendo, incendios e incluso el linchamiento público de Juan Roa, señalado como el asesino, por parte de la población (Figuras 4 y 5), mostrados en el capítulo 2— permiten reflexionar sobre cómo la historiofotía se manifiesta aquí no solo a través de la representación ficcional dirigida por Triana,

sino también mediante el uso de imágenes de archivo provenientes de documentales que registraron aquel momento histórico. Esto resulta coherente con lo señalado por White (2010, p. 217): “Es obvio que el cine (y el video) están mejor previstos que el discurso escrito para la representación real de ciertos tipos de fenómenos históricos - paisajes, escenas, atmósferas, eventos complejos como guerras, batallas, multitudes y emociones”.

Figuras 4 y 5: Imágenes de archivo del linchamiento de Juan Roa, señalado como el asesino



Fuente: Fotogramas de la miniserie *El Bogotazo* (Señal Memoria, RTVC Play).

Por su vez, Amparo Jaramillo y Gloria Gaitán, esposa y la hija de Gaitán, ambas representadas en la narrativa televisiva, manifestaron su insatisfacción con la obra, especialmente en lo referente a la manera en que esta sugería una supuesta falta de claridad del líder liberal respecto al papel de los militares en la coyuntura política del momento. Incluso se plantearon amenazas de acciones judiciales contra los realizadores. Frente a estas críticas, Triana (Redacción Semana, 1984) argumentó que, si bien varias de las sugerencias formuladas por la hija de Gaitán fueron incorporadas (principalmente en aspectos de escenario y de ambientación), no era posible aceptar todos los ajustes de carácter ideológico propuestos, ya que, a su juicio, ella no contaba con el distanciamiento afectivo necesario para evaluar históricamente los hechos narrados en la producción. Además de esto, como ya señaló Camacho (2023), es posible plantear la posibilidad de que no solo la familia de Gaitán, sino incluso, en una perspectiva más amplia,

los liberales, pudieran haber mostrado cierta desconfianza hacia la producción, sabiendo que conservadores con gran presencia en la política y en los medios de comunicación, como Lemaitre y Sanín Echeverri, estaban detrás de *Revivamos nuestra historia*.

De igual importancia, con el fin de distinguir entre personajes históricos reales y personajes ficticiales contruidos desde el universo narrativo, la tabla siguiente presenta la identificación de ambos tipos de figuras:

Tabla 1: Personajes históricos y ficticios de *El Bogotazo* (1984)

Personajes históricos y ficticios (y sus intérpretes)	Naturaleza	Observaciones
Jorge Eliécer Gaitán (Edgardo Román)	Existiu na vida real.	Líder liberal populista; defensor del pueblo; asesinado en 1948, hecho que desencadenó El Bogotazo.
Luis Eduardo Ricaurte (Edgar Rojas)	Existiu na vida real.	Miembro activo del JEGA (grupo selecto del movimiento gaitanista; "Jega" significa "populacho" en griego antiguo), lugarteniente de Gaitán, activista en los barrios.
Gloria Gaitán Jaramillo (Jimena Forero)	Existiu na vida real.	Hija del dirigente político Jorge Eliécer Gaitán.
Amparo J. de Gaitán (Gloria Zapata)	Existiu na vida real.	Esposa del dirigente político Jorge Eliécer Gaitán.
Juan Roa Sierra (Jairo Camargo)	Existiu na vida real.	Asesino de Jorge Eliécer Gaitán.
Mariano Ospina Pérez (Victor Mallarino)	Existiu na vida real.	Presidente de la República (1946-1950); impulsó la candidatura de Laureano Gómez y, a fines de 1949, cerró el parlamento en un golpe institucional desde el gobierno.
Cecilia Piñeros Corpas (Lucy Martínez)	Existiu na vida real.	Secretaria privada de la Presidencia durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez (1946-1950) y congresista en varias legislaturas; desempeñó importantes cargos públicos y privados.
Pedro Eliseo Cruz (Enrique Jordán)	Existiu na vida real.	Médico amigo de Gaitán; le brindó los primeros auxilios tras el atentado; luego fue gobernador de Cundinamarca.
Plinio Mendoza Neira (Manuel Pachón)	Existiu na vida real.	Exministro de Guerra, parlamentario por Boyacá, miembro de la dirección liberal después del 9 de abril, amigo de Gaitán.
Umlano Gert (Gustavo Orozco)	Personaje ficticio.	Figura mística con acento extranjero, vidente consultado por Roa antes del asesinato; su presencia refuerza la interpretación de Roa como sujeto delirante con facultades mentales cuestionables.
Dario Echandía (Alberto Saavedra)	Existiu na vida real.	Varias veces candidato a la presidencia; gestor de la reforma constitucional de 1936; ministro de Gobierno en el primer gobierno de López Pumarejo; candidato presidencial en 1949.
Bertha H. de Ospina (Constanza Duque)	Existiu na vida real.	Esposa del presidente Ospina Pérez, dirigente conservadora de carácter sectario.
Rafael Sánchez Amaya (Juan Gentile)	Existiu na vida real.	General de la República, propuso al presidente Ospina Pérez la junta militar como solución al levantamiento del 9 de abril.
Fabián Lozano y Lozano (Manuel Currea)	Existiu na vida real.	Abogado, político, escritor, diplomático e historiador; miembro del Partido Liberal Colombiano.
Carlos Lleras Restrepo (Iván Rodríguez)	Existiu na vida real.	Presidente de la dirección liberal después del 9 de abril; jugó un papel decisivo en los acuerdos de Palacio.
Joaquín Estrada Monsalve (Samuel Hernández)	Existiu na vida real.	Ministro de instrucción durante el gobierno de Ospina Pérez, político conservador recalcitrante.
Alfonso Araujo (Alfredo González)	Existiu na vida real.	Político liberal, miembro de la dirección liberal después del 9 de abril.
Rafael Azula Barrera (Jaime Quiceno)	Existiu na vida real.	Secretario privado de la Presidencia en el gobierno de Ospina Pérez.
Camilo de Brigard Silva (Oscar Álvarez)	Existiu na vida real.	Designado por la Unión Panamericana como secretario general de la IX Conferencia Panamericana (Bogotá, 30 de marzo a 2 de mayo de 1948); tuvo un papel importante en los sucesos de El Bogotazo.
Gustavo Matamoros (Mario García)	Existiu na vida real.	Oficial del ejército colombiano; tras El Bogotazo, fue nombrado gobernador de Norte de Santander en reemplazo de Manuel Buenahora Gutiérrez.
Alejandro Vallejo (Sebastián Opiña)	Existiu na vida real.	Periodista y dirigente gaitanista; estaba al lado de Gaitán cuando lo asesinaron.
Luis Cano (Omar Sánchez)	Existiu na vida real.	Periodista, publicista, empresario de medios y político colombiano; miembro del Partido Liberal; director del diario <i>El Espectador</i> (1919-1949).
Germán Ocampo (Luis Fernando Montoya)	Existiu na vida real.	General, dirigente de los consejos de guerra contra los militares golpistas en 1944; nombrado ministro de Guerra por Ospina Pérez después del 9 de abril.
Diego Montaña Cuéllar (Oscar de Moya)	Existiu na vida real.	Dirigente liberal de izquierda, luego militante comunista; amigo político de Gaitán, asesor jurídico de los trabajadores petroleros antes y después del 9 de abril.
Jorge Zalamea (Germán Quintero)	Existiu na vida real.	Poeta, escritor y ensayista colombiano.
Ricardo Jordán Jiménez (Luis Fernando Monera)	Existiu na vida real.	Magistrado colombiano.
Encarnación de Roa (Merena Dimont)	Existiu na vida real.	Madre de Juan Roa Sierra.
Eduardo Roa Sierra (Diego Álvarez)	Existiu na vida real.	Hermano de Juan Roa Sierra.

Fonte: Nota. Elaboración propia (2026).

Otro punto relevante es el uso del testimonio de Jorge Padilla (aquí sin la mediación de ningún actor, sino el propio compañero liberal de campañas políticas de Jorge Eliécer Gaitán hablando en un registro claramente documental) en el último capítulo de la miniserie, donde narra sus recuerdos como testigo ocular del asesinato de su amigo y líder del partido, en el lugar exacto de los hechos y desde su propio ángulo de visión. Este testimonio, junto con otros relatos en *off* o representados por personajes históricos como Encarnación de Roa y Eduardo Roa Sierra, madre y hermano del asesino, respectivamente, refuerza el carácter de tránsito de la obra dentro del “vacío flotante” (Vansina, 1985), período de aproximadamente 80 años que Assmann (2008) identifica entre la memoria comunicativa y la memoria cultural. Durante este lapso, los recuerdos aún se transmiten como memorias vivas, pero comienzan a estabilizarse en formas culturales más duraderas, como textos, representaciones artísticas o producciones audiovisuales. *El Bogotazo*, producido treinta y seis años después de los hechos, se sitúa precisamente en este intervalo: captura el último momento en que el acontecimiento permanecía dentro del horizonte de la memoria comunicativa y contribuye a su transición hacia la memoria cultural. Hoy, al acercarse el octogésimo aniversario del episodio, la miniserie, disponible gratuitamente para el público en la plataforma RTVC Play como parte del acervo “Señal Memoria” (<https://rtvcplay.co/series-ficcion/revivamos-nuestra-historia-el-bogotazo>), se sitúa en el umbral temporal que Assmann propone para el tránsito de la memoria vivida a la rememoración culturalmente institucionalizada.

En cuanto a la recepción por parte del público, resulta igualmente relevante señalar que la audiencia alcanzada por la producción, al menos en sus primeros episodios, llamó significativamente la atención de la crítica. Tal como señala *Semana* (Redacción Semana, 1984, en línea):

Más allá de todas las controversias que generó y seguirá generando la serie, lo cierto es que la reconstrucción del asesinato de Gaitán se convirtió en un

‘hit’ que coincidió con la celebración de los 30 años de la televisión colombiana. Para quienes pudieran tener dudas sobre el éxito de la serie, basta decir que una encuesta realizada por Invamer reveló que solamente en Bogotá y Medellín el 59,6 % de los televidentes siguió minuto a minuto los detalles del primer episodio.

Finalmente, en relación con la polarización de la recepción, el propio director concluyó, en la entrevista publicada en mismo texto de *Semana*, que el tema había sido evitado durante décadas debido a una suerte de “amnesia colectiva”. En otras palabras, el pacto político posterior a 1962 habría contribuido a silenciar el debate público sobre el pasado violento del país. Tal pacto político fue posible por medio de la creación del Frente Nacional (1958–1974), o sea, un acuerdo político entre los partidos Liberal y Conservador destinado a poner fin a La Violencia, mediante la alternancia obligatoria en la presidencia, la distribución paritaria de los cargos del Estado y la exclusión formal de otras fuerzas políticas, cuya consolidación se produjo a partir de 1962 con la llegada de Guillermo León Valencia al poder. Desde esta perspectiva, la miniserie puso en evidencia el temor persistente de la sociedad colombiana a confrontar críticamente su propia historia reciente.

Por fin, *El Bogotazo* utiliza de manera estratégica imágenes y sonidos de archivo para reconstruir los eventos posteriores al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, integrándolos con elementos ficcionales y dramáticos. Estas fuentes audiovisuales no buscan simplemente documentar la historia, sino generar una percepción del pasado que permite al espectador experimentar la magnitud del caos, la polarización social y la violencia política de manera más intensa y comprensible. Además, a través de la combinación de material histórico y recreación dramática, la obra articula una narrativa que refuerza la memoria cultural y facilita la comprensión de la legitimación de la represión y la intervención militar como una posibilidad. En este sentido, las imágenes y los sonidos de archivo funcionan como un recurso central de la historiofotía televisiva, permitiendo que la ficción se convierta en un puente entre la memoria comunicativa y la memoria cultural

institucionalizada sobre el papel de los militares en situaciones límite representadas en la miniserie.

Contexto del mensaje televisivo: los militares como la tercera vía: indicios e interpretaciones

Según historiadores como Orlando Melo (2017) y Bushnell (1994), la incapacidad de liberales y conservadores para afrontar las secuelas de La Violencia impidió la consolidación de un gobierno conciliador o de un consenso político que funcionara como tregua ante sus diferencias ideológicas. En este contexto de polarización y desgaste institucional, ya en la década de 1950, los militares emergieron como una alternativa a ambos extremos partidarios, presentados como una “tercera vía” o “salida neutral” capaz de asumir el control del país y restablecer el orden tras el caos desatado por El Bogotazo, cuya violencia se prolongó por décadas en distintas provincias. En esta línea, Orlando Melo (2017, p. 221) sostiene que Rojas Pinilla, en el proceso de toma del poder, se presentó como una suerte de “ángel de paz”. En otras palabras, “en este momento la retórica de la paz llegaba a los colombianos: si la violencia resultaba del enfrentamiento de los partidos, el ejército, que en principio no estaba ligado a ellos, podía garantizar la paz”.

Avanzando en esta interpretación y vinculando la figura pacifista de Rojas Pinilla, décadas antes del golpe de Estado, con los acontecimientos directamente derivados de *El Bogotazo*, García-Villamarín (2017, p. 315 *apud* Ramírez, 2003) argumenta que, para justificar el apoyo al general y a los militares en la toma del poder, muchos conservadores “buscaron resaltar características de Rojas como ‘defensor de la Constitución y las leyes’, basándose en su actuación ‘heroica’ del 9 de abril de 1948 en Cali”. Más que una apelación a la memoria, la predilección por Rojas también remitía al reconocimiento público que le fue otorgado por el entonces presidente conservador Ospina Pérez durante los sucesos del 9 de abril. En este sentido, García-Villamarín (2017, p. 315 *apud* Galvís y Donadío, 1988) señala que:

Gustavo Rojas Pinilla, siendo comandante de la Tercera Brigada, ese día “previno” los desmanes influenciados por *El Bogotazo* al ordenar la detención masiva y el traslado a Pasto de más de mil personas adeptas al Partido Liberal, lo que permitió apaciguar rápidamente la ciudad; gracias a esta acción, Rojas Pinilla ganó, además de una medalla, la amistad y simpatía del presidente conservador Mariano Ospina Pérez, quien decretó favorablemente su ascenso a general en 1949.

Camino similar parece señalar Bushnell al comentar el ascenso de Rojas Pinilla como algo también vinculado al período de La Violencia, posterior a El Bogotazo. Aunque el historiador deja claro que la violencia ya se había manifestado durante muchos años anteriores por otras disputas de poder entre conservadores y liberales, sobre la conexión mencionada afirma que Rojas Pinilla asumió el poder con la percepción, por ambos lados políticos, de ser “el único que podría poner fin al derramamiento de sangre y reconstruir el país” (Bushnell, 1994, p. 292).

Así, este análisis busca identificar en la miniserie *El Bogotazo* los elementos que evidencian la intervención militar en las decisiones de poder tras la muerte de Gaitán y examinar cómo la narrativa construye discursivamente a los militares (desde voces conservadoras, liberales o mediante su propio autoafianzamiento) como esa “tercera vía”. Aunque el período representado antecede al ascenso de Rojas Pinilla, la obra ya anticipa la configuración de los militares como una salida “alternativa” o “aparentemente neutral” frente a las disputas ideológicas, así como su posicionamiento como árbitros del orden político nacional.

El primer indicio se presenta en el capítulo 2, durante una acalorada discusión entre los miembros del Partido Liberal aún dentro del hospital, horas después de que los médicos declararan oficialmente la muerte de Gaitán (Figuras 6 y 7). En la escena, a partir del Dr. Dario Echandía, surge la frase: “*Aquí se ha hablado de constituir una Junta (Revolucionaria), de tomar el poder, de pedir la renuncia del presidente y de otras alternativas, como darle el poder a los militares que simpatizaban con la figura del Dr. Gaitán*”. Al ser cuestionado por uno de sus compañeros sobre su opinión respecto

a las posibles salidas, él responde: *“Ante todo, se trata de acabar con esta situación de guerra civil, de muertes, de incendios, de destrucción. Cualquier solución que no cumpla este objetivo no es buena”*. Desde la narrativa, se observa que, en este momento, el personaje no vocaliza ningún rechazo específico y dirigido a la idea de que los militares puedan asumir el poder por vías no constitucionales.

Figuras 6 y 7: Los liberales discuten posibles salidas para contener la situación de desorden social, y se menciona la toma del poder por parte de los militares.



Fuente: Fotogramas de la miniserie *El Bogotazo* (Señal Memoria, RTVC Play).

El segundo indicio aparece cuando la figura de Ospina se consolida como el gran líder en la toma de decisiones durante la reunión entre un grupo de políticos liberales y el presidente, escena que, tras una prolongada espera, es presentada en el capítulo 3. En el contexto de la miniserie, desde el campo liberal, surge la siguiente frase pronunciada por el personaje de Plinio Mendoza Neira: *“Señor presidente, no sé si los demás han llegado a un acuerdo al respecto, pero, en vista de la gravedad de la situación, considero que lo más indicado es entregar el gobierno al Ejército. [breve pausa]. Al Ejército, sí, que en este momento goza del aprecio y de la confianza del pueblo”*. Inmediatamente, otros compañeros manifiestan su desacuerdo y, a continuación, Carlos Lleras Restrepo llega incluso a sugerir que el presidente renuncie a su cargo.

La postura de Ospina como guardián de la democracia se ve reforzada por la siguiente respuesta, filmada en un primer plano de su rostro: *“Entonces, ¿ustedes lo que quieren es que el presidente se*

retire del poder, no es eso? [...] No se equivoque usted en esto, don Luis [Cano]: ¡Piense que para la democracia colombiana y para esas futuras generaciones de las cuales usted habla vale mucho más un presidente muerto que un presidente fugitivo!". Acto seguido, mirando fijamente a la cámara, casi en una ruptura de la cuarta pared, y en medio de un silencio contundente, el capítulo llega a su fin (Figuras 8 y 9).

Figuras 8 y 9: Los liberales solicitan una reunión con el presidente Ospina y, por parte de algunos de ellos, se menciona a los militares como una posible salida.



Fuente: Fotogramas de la miniserie *El Bogotazo* (Señal Memoria, RTVC Play).

Esta intervención parece conectarse con otra pronunciada por el propio Ospina en una reunión posterior con su gabinete de ministros y otros políticos vinculados al campo conservador, cuando el presidente reafirma su posición al declarar: *"Soy el jefe militar y civil del país y de las Fuerzas Armadas. Por lo tanto, en este momento, mi deber es tomar medidas para un pronto retorno a la normalidad"*.

Al margen de ello, la escena muestra que el núcleo del Partido Liberal se mantiene confuso respecto a las medidas a adoptar, sin lograr un consenso claro, además de presentarse como emocionalmente desbordado durante la reunión. En contraste, la figura de Ospina se mantiene firme e inalterable, incluso después de un breve apagón (posiblemente provocado por ataques al palacio), lo que refuerza su representación como un liderazgo resolutivo frente al caos.

El tercer y más contundente indicio, por último, se presenta en el capítulo 4 a partir de un telefonema de Gómez Laureano, quien, dicho sea de paso, es el único personaje histórico de extrema importancia para el período que no es representado por ningún actor en ningún momento de la trama. En su llamada, Laureano cumple la función de puente entre el Ministerio de Guerra y el gabinete presidencial al anunciar que los militares de alto escalón solicitaban una reunión de urgencia con Ospina ese mismo día.

La comitiva de generales llega y, de inmediato, los liberales comienzan a cuestionarse qué podría resultar de dicho encuentro. Una vez más, algunos de sus miembros vuelven a mencionar la existencia de militares simpatizantes con las ideas de este grupo político. Durante la reunión, los militares dejan clara su preocupación por las masas y por la revuelta, especialmente ante la posibilidad de una marcha fúnebre de la población con el féretro de Gaitán hasta el Capitolio. En ese contexto, un general en particular afirma: *“Nosotros estamos dispuestos a prestar toda nuestra colaboración para asumir las circunstancias. Pero, a la vez, pensamos que esto debería asumirse con toda la responsabilidad necesaria para actuar con mayor eficacia”*. Cuando el presidente pregunta directamente cómo proceder, el general responde sin ambigüedades: *“Mediante la constitución de una junta militar, presidente”*.

A partir de ese momento, otro general llega incluso a afirmar que, en caso de que los militares asumieran el poder, el presidente y su familia contarían con plena protección (Figuras 10 y 11). A ello, Ospina responde de manera tajante: *“No se trata de protección para mí ni para mi esposa. Nosotros estamos dispuestos a sacrificarlo todo aquí. Lo fundamental es la protección de la patria”*. Cuando la deliberación gira entonces hacia las posibles alternativas ante la situación, el general Ocampo señala: *“Con el doctor Gómez hablamos de constituir una junta militar, inclusive por decreto del señor presidente, para que asuma temporalmente el gobierno y así poder restablecer el orden público”*.

Figuras 10 y 11: Los generales solicitan una reunión con el presidente Ospina para discutir la posibilidad de asumir el poder.



Fuente: Fotogramas de la miniserie *El Bogotazo* (Señal Memoria, RTVC Play).

La respuesta de Ospina es inmediata y categórica: *“Yo considero que esta solución no es posible [...] porque no sería constitucional. Y yo estoy dispuesto, a todo trance, a mantenerme dentro de la Constitución para garantizar el prestigio - el prestigio fundamental - ante propios y extraños”*. Finalmente, el propio Ospina llega a postular la idea de crear un gabinete militar, propuesta que es rechazada por los generales allí presentes. El intercambio culmina con la declaración final del presidente, quien se levanta y afirma: *“Ante tal estado de cosas, a mí me corresponde seguir en mi puesto y continuar actuando como presidente de la República para buscar las soluciones que se consideren más aconsejables, de acuerdo con las posibilidades políticas del país”*. A la salida, los militares mantienen una breve conversación con el grupo de liberales, representado por Dr. Echandía, quien, minutos antes, había afirmado en alto y buen tono: *“Pienso que en ningún momento puede tratarse de dar un golpe de cuartel. [...] ¿Y ustedes han venido a eso? [...] Yo sé que ustedes no han venido a esto. Piensen que el país no puede quebrar, por obra de la precipitación o por cualquier otra circunstancia, su tradición eminentemente democrática y civilista, consagrada en la carta constitucional”*.

Así, con la excepción de la breve aparición de Echandía, es la figura de Ospina la que, una vez más, conduce los rumbos de la nación en lo que respecta a la posibilidad de que los militares sean presentados como una tercera vía. Ya hacia el tramo final de las

discusiones entre militares, liberales y el propio Ospina, el presidente intenta articular una forma de coalición entre los sectores conservador, liberal y militar mediante la distribución de algunas carteras ministeriales entre ellos. Sin embargo, Echandía, en representación del grupo liberal, rechaza la propuesta al exigir mayores condiciones de participación liberal en el proceso de búsqueda de soluciones a la crisis generada por la muerte de Gaitán. En otras palabras, los liberales terminan sin alcanzar un consenso al pedir la exclusión de políticos vinculados al campo conservador, como Laureano Gómez, Estrada Monsalve o José Antonio Montalvo, aun cuando Ospina se presenta discursivamente como el solucionador de los problemas. Más escenas del caos urbano y del desorden social en Bogotá son presentadas mientras el discurso de Gaitán se reproduce una vez más, con el sonido de los disparos de fondo.

Se pueden poner en tensión aquí dos posibles interpretaciones de estos indicios. La primera, aunque en un contexto previo a la dictadura militar de Rojas Pinilla, permite observar que la miniserie no se abstiene de considerar la posibilidad de mostrar a los militares como una tercera vía en medio de las disputas de poder entre conservadores y liberales. En la obra, sin embargo, se percibe casi una insistencia de personajes como Plinio Mendonza, quien, al menos en dos ocasiones, comenta sobre la simpatía de los militares hacia Gaitán y cómo sería posible utilizar una salida alternativa (la toma del poder por los militares) como solución al caos. En términos generales, la presentación de los militares como tercera vía se muestra, al menos, desde la perspectiva de los liberales y conservadores (si evaluamos el papel de Laureano Gómez como puente entre el Ministerio de Guerra y Ospina), así como desde la de los propios militares, que se presentan como tal. No obstante, es en la figura de Ospina, presentada en la trama, donde se concentra la gran defensa de la democracia y el rechazo a la idea de los militares como tercera vía.

La segunda interpretación se centra precisamente en la percepción de Ospina como un líder irresoluto y obstinado en

salvar al país, lo que evidencia, finalmente, que los conservadores tenían todo bajo control y que, en consecuencia, los liberales se encontraban desorientados y sin liderazgo —literalmente, tras la muerte de Gaitán—, buscando salidas alternativas que, en algunos casos, no eran democráticas, como la posibilidad de considerar a los militares como una tercera vía. Esta interpretación sigue una línea de razonamiento muy cercana a la planteada por Camacho (2023). En cuanto al papel de protagonista de la trama, el historiador señala que la presencia de Gaitán (incluso en tiempo de pantalla) es mucho menor que la de Ospina:

Y el verdadero protagonista de la serie no es Gaitán, es Mariano Ospina Pérez [...] Vamos a tener aquí nuevamente una oposición dramática, un poco maniquea o muy maniquea tal vez en muchos puntos de vista, entre un héroe, digamos, un protagonista que vence todas las adversidades y logra mantenerse en el poder, y una turba enloquecida que está fuera de control (Charla en línea).

Como ya se ha señalado, no es posible desconectar la línea ideológica conservadora de los productores detrás del programa que albergaba la producción de *El Bogotazo*. Sin embargo, más allá de ello, lo que estas interpretaciones nos muestran es que los militares sí fueron presentados como una tercera vía para estabilizar el país en caso de que conservadores y liberales no lograran un consenso, algo que se repetiría de manera pragmática con la adopción de Rojas Pinilla como comandante del país durante la dictadura que siguió al período de La Violencia. La cuestión, no obstante, recae principalmente en la lectura de que, durante el periodo de El Bogotazo retratado en la obra, la figura de Ospina, un conservador, se mantiene como salvaguarda de la democracia. Esto, en los debates existentes entre historiofotía e historiografía, se interpreta como un intento de producir un hilo narrativo que sugiere que los conservadores estarían más capacitados para defender la democracia y resolver los problemas de desorden social generados tras la muerte de Gaitán que, propiamente, los seguidores del campo liberal.

Consideraciones Finales

Respecto a la especificidad de la lectura empleada en el análisis, que debe aplicarse a las imágenes, en especial a la miniserie *El Bogotazo* estudiada en este capítulo, es importante no tratarlas simplemente como un complemento del discurso verbal; en realidad, pueden funcionar como suplementos: “un discurso en su propio derecho y capaz de decirnos cosas sobre sus referentes, que son tanto diferentes de lo que puede decirse en el discurso verbal como también de lo que puede decirse solamente por medio de imágenes visuales” (White, 2010, p. 218).

En relación con la pregunta planteada, es posible afirmar que la obra logra dar espacio para la interpretación de que los eventos allí narrados presentan un microcosmos de lo que sucedería, con las debidas contextualizaciones históricas y sus peculiaridades, cinco años después, a partir de la participación de los militares en la toma de decisiones para intentar poner fin a la violencia exacerbada tras *El Bogotazo*. En particular, como señalan algunos autores de base, los militares se proyectaban como una salida alternativa o “tercera vía” neutral, alejada de la disputa política entre conservadores y liberales. En otras palabras, las conexiones entre *El Bogotazo* y la dictadura militar colombiana se hacen evidentes en la interpretación aquí presentada.

A partir de la lectura de la obra como un objeto de la historiofotía colombiana, en los tres niveles presentados (contexto de producción, circulación y mensaje televisivo), es posible observar que, compartiendo lo expuesto por Camacho (2023), la posición conservadora de los productores del programa *Revivamos nuestra historia*, en el cual se presenta *El Bogotazo*, otorga contornos muy particulares a la manera en que no solo se representan los militares en la trama, en sus acciones tras el asesinato de Gaitán, sino especialmente cómo se configuran los espectadores polares respecto a la salvaguarda de la democracia, teniendo en la figura del presidente conservador Mariano Ospina, indudablemente, al protagonista que defiende el país con uñas y dientes.

Finalmente, como conclusión de carácter teórico-metodológico, es posible afirmar que la ficción televisiva, y *El Bogotazo* como objeto de la historiofotía, cumple con el ejercicio analítico de explorar la naturaleza de las imágenes mucho más allá de la historiografía tradicional, en su capacidad de construir narrativas históricas que aún hoy repercuten en públicos distintos del académico. En otros términos, como recuerda White (2010, p. 219), la acusación de que la historiofotía carecería de gran capacidad para representar mediante imágenes todos los detalles y profundidades del acontecimiento histórico resulta poco convincente: la historiografía tampoco puede dar cuenta de todo, ya que, por su propia naturaleza, es solo una “instancia” de ese todo relatado.

Referencias

- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. In A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109–118). Walter de Gruyter.
- Bushnell, D. (1994). *Colombia. Una nación a pesar de sí misma – de los tiempos precolombinos a nuestros días*. Planeta Editorial Colombiana.
- Camacho, C. (2023, 4 de mayo). *El Bogotazo en narrativas gráficas y audiovisuales* [Charla en línea]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cX6XZY3HtLA>
- Contreras, S. M. (2025). “Any resemblance to reality is pure coincidence”: Broadcasting and reception of Latin American contested pasts in telenovelas and TV series of memory (1968–2023). In M. Contreras, S. & S. Rinke (Eds.), *Latin America’s contested pasts in telenovelas and TV series: History as fuel for entertainment* (pp. 1–56). De Gruyter.
- Cristancho, A. J. G. (2016). Recuerdos y suturas en Colombia: Regímenes de audiovisualidad sobre Jorge Eliécer Gaitán. *Cinemas d’Amérique latine*, 24, 116–123.

García-Villamarín, A. L. (2017). La imagen de Gustavo Rojas Pinilla en la propaganda política durante la dictadura militar, Colombia (1953–1957). *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 8(2), 311–333.

Orlando, M J. (2017). *Historia mínima de Colombia*. El Colegio de México & Turner.

Redacción Semana. (1984, 16 de julio). *Gaitán en T.V.: Ola de polémicas por la dramatización en televisión del 9 de abril*. Semana. <https://www.semana.com/cultura/articulo/gaitan-en-tv/5412-3/>

Reyes, D. S. (2011). *La representación de la historia en lo audiovisual: El caso del 9 de abril en el documental televisivo contemporáneo* (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Carrera de Historia, Bogotá, Colombia.

Triana, J. A. (1987). Entrevista con Jorge Alí Triana. In A. León & D. Hoyos (Entrevistadores), *Cuadernos de Cine Colombiano*, 20 (pp. 5–26). Cinemateca Distrital.

Triana, J. A. (2004). *Revivamos nuestra historia. Especial 50 años de la TV* [Video]. Señal Memoria RTVC. <https://www.youtube.com/watch?v=7l11OoGIMEo>

Triana, J. A. (2016). El cine y la televisión son como el óleo y la acuarela. In M. Martínez (Entrevistadora), *Del cine a la televisión y viceversa: La perspectiva de los directores* (pp. 110–115). *Cuadernos de Cine Colombiano – nueva época: Cine y televisión*. Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del Idartes; Ministerio de Cultura.

Triana, J. A. (2019, 7 de mayo). *Entrevista a Jorge Alí Triana (Parte de la investigación Haciendo Historia sobre el programa Revivamos nuestra historia, dirigido por Jorge Alí Triana)* [M. Martínez, Entrevistadora]. Universidad Externado de Colombia. <https://www.youtube.com/watch?v=qYU6TPGffTw>

Triana, J. A. (2022, 16 de septiembre). *Conversatorio: Jorge Alí Triana, director de la miniserie El Bogotazo, y el actor Juan Sebastián Aragón* [Charla en línea]. Festival Gaitanes: Viernes Culturales, Universidad Externado de Colombia (Maestría en Producción de Narrativas Históricas). <https://www.youtube.com/watch?v=LjmBFgTc4ZA>

- Triana, J. A. (2024). "De la televisión me encanta la velocidad, da mucho oficio" (pp. 151–157). In O. Rincón, M. P. Martínez, & L. Uribe (Eds.), *Colombia en el espejo: 70 años de televisión*. Friedrich–Ebert–Stiftung (FES) & Universidad de los Andes.
- Vansina, J. (1985). *Oral tradition as history*. University of Wisconsin Press.
- Vega García, E. (2009). *Revivamos nuestra historia: La historia se debate entre la realidad y la ficción* (Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Historia y Geografía, Bogotá, Colombia.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica* (M. I. LaGreca, Trad.). Prometeo Libros.

***Dancin' Days*: imagens do inominável dos tempos ditatoriais na telenovela brasileira**

Aline Vaz

Sandra Fischer

Valquíria Michela John

Introdução

Consagrado como um dos principais nomes da teledramaturgia brasileira, Gilberto Braga (1945-2021, Rio de Janeiro) construiu uma trajetória de quase 50 anos como autor na *Rede Globo de Televisão*. Foi responsável por clássicos como *Dancin' Days* (1978-1979), *Anos Dourados* (1986), *Vale Tudo* (1988-1989), *Anos Rebeldes* (1992), *Celebridade* (2003-2004), *Paraíso Tropical* (2007; indicada ao *Emmy Award* 2008, categoria melhor telenovela); e *Babilônia* (2015), sua última novela inédita exibida pela emissora.

Braga (2010, p. 27) dizia ter a mania de querer que as coisas fossem mais bonitas em seus trabalhos do que eram na realidade, fazendo parte de um grupo que acreditava que a televisão não necessariamente precisava refletir a realidade esteticamente, podendo glamourizar, edulcorar um pouco aquilo que representa. Isso que faz com que muitos vejam a televisão como apelativa e fútil, para Braga surge nas palavras da personagem Galeano, em *Anos Rebeldes*, inspiradas em *La Nuit Américaine* (François Truffaut, 1973): “A arte é sempre tão mais interessante do que a vida...”¹. Gilberto Braga, cuja obra associa características realistas a preocupações estéticas, teve o apadrinhamento do casal Dias

¹ No filme: “O cinema é muito melhor que a vida, não há tempos mortos”.

Gomes e Janete Clair; mesmo apresentando estilo próprio, de alguma maneira, sintetizou características autorais de seus mentores. A dupla, segundo Braga (2010, p. 21), chegou a procurar José Bonifácio B. de Oliveira (então integrante do alto escalão diretivo da *Globo* e conhecido como Boni), para avaliar a competência do autor iniciante; Janete Clair comprometeu-se a assumir *Dancin' Days* (1978/1979, coautoria Leonor Bassères e Sérgio Marques), caso algo desse errado. A telenovela estreou em meio à ditadura civil-militar e Gilberto Braga, sem saber da prévia atitude dos colegas, viria a exibir seu primeiro trabalho de sucesso em voo solo.

A obra apresenta a trajetória de Júlia Matos a partir do momento que, após onze anos cumprindo pena por ter acidentalmente atropelado e matado um guarda-noturno, ao conquistar liberdade condicional tenta se reaproximar da filha Marisa e viver uma história de amor com o diplomata Cacá. *Dancin' Days*, a discoteca que na trama funciona praticamente como mais uma personagem, dá nome à telenovela².

Olhamos para *Dancin' Days* como uma obra que funciona como campo do sintoma, considerando a possibilidade de uma “leitura documentarizante” (Odin, 1985), tratando a teleficção em análise como um documento do qual emerge não apenas uma memória ditatorial, mas que coloca em tela sentidos atrelados à época e ao local em que se insere. Imagens de cotidianos vivenciados pelas personagens, cada qual com suas histórias particulares, passam a funcionar como metonímia e metáfora da

² A discoteca da telenovela *Dancin' Days* foi inspirada na boate de mesmo nome; criada em 1976 para durar apenas quatro meses, entrou para o imaginário do Rio de Janeiro ao popularizar o estilo *disco* no Brasil. Para o *GSHOW* (2018), o jornalista Nelson Motta lembrou que não fazia ideia do que era uma discoteca até ser convidado pelos donos de um *shopping*, em 1976, para montar uma casa noturna no local. Motta afirmou ainda que a banda *As Frenéticas* surgiu por acaso: convencido de que garçons convencionais não combinariam com o espaço, o músico decidiu contratar atrizes desempregadas para servir à clientela. A marca da discoteca foi adquirida pela *Rede Globo* e a novela estreou em 1978.

sociedade em que se aloja a obra, perfazendo uma “narrativa caleidoscópica, multidimensional do cotidiano vivido pelos brasileiros” (Lopes, 2009, p. 24). Entendemos que tomar a teledramaturgia como campo do sintoma (Vaz; Fischer, 2025) de um país não é necessariamente esperar por uma produção empenhada em se constituir como um tratado político: a obra segue as características do gênero e se adapta às exigências de mercado para que possa ser exibida – momento em que seu público terá, então, a possibilidade de identificar ali elementos sintomáticos: um estranhamento³, algo do já visto e/ou experienciado que o toca mais diretamente. Ao tratar temáticas afeitas ao cotidiano do telespectador, o autor não será obrigado a politizar a narrativa: a política vai se fazer presente como se faz na vida de qualquer cidadão, mesmo daqueles que se dizem apolíticos.

Outra perspectiva teórica que orienta a análise é a de que *Dancin’ Days* se configura como um “lugar de memória” (Nora, 1993). A proposição de Pierre Nora se ancora na definição de Maurice Halbwachs (2013), quanto ao conceito de memória coletiva, “[...] cujo conteúdo é capaz de representar o conjunto de membros que a construiu” (p. 51). Conforme o autor, “[...] a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter por suporte um conjunto de homens, não obstante eles são indivíduos que se lembram, enquanto membros do grupo” (*Idem*). Os lugares de memória se fazem necessários pelas disputas de poder que envolvem os registros históricos. Como afirma Nora (1993, p. 9, grifos nossos):

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. **A história é a reconstrução sempre**

³ O estranhamento freudiano é “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido [...]”, proveniente de “algo familiar que foi reprimido” (Freud, 1996, p. 238).

problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; **a história, uma representação do passado.**

Nessa perspectiva, os lugares de memória são “restos”. Eles “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos [...]” (Nora (1993, p. 13). Sua relevância se dá porque, conforme o autor, não vivemos nas lembranças que tais lugares envolvem e porque a história se apodera deles e os “petrifica”; são os “momentos de história arrancados do movimento da história, mas que lhe são devolvidos. Não mais inteiramente a vida, nem mais inteiramente a morte, como as conchas na praia quando o mar se retira da memória viva” (*Idem*). Podem ser lugares no sentido literal, espaços físicos, mas também podem ser lugares simbólicos. Para Nora, os lugares de memória são *lugares* em uma **acepção tríplice**:

- são **lugares materiais** onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos;
- são **lugares funcionais** porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e
- são **lugares simbólicos** onde essa memória coletiva – vale dizer, essa identidade - se expressa e se revela. São, portanto, “lugares carregados de uma vontade de memória”.

Ao considerar a telenovela brasileira como um lugar de memória partimos do entendimento de Valquíria John (2014). Para a autora, as narrativas telenovelistas constroem pertencimento e contribuem para a memória coletiva de seus telespectadores por meio de temas e contextos abordados. As memórias produzidas na e a partir da telenovela “[...] atuam como um dos principais cenários de reforço (ou apagamento) dessas memórias, da consolidação de uma “memória compartilhada” (John, 2014, p 76). Assim, entendemos que *Dancin’ Days* se configura como campo do sintoma de um país que se encontrava em plena ditadura, atravessando o ir e vir de lenta e progressiva abertura do regime, enquanto a narrativa sobre esse período funda um lugar

importante de memória que se opõe ao esquecimento, aspecto fundamental a ser sempre retomado –especialmente, diga-se, em momentos de negacionismo histórico como o que vem sendo experimentado no Brasil contemporâneo. Revisitar tal narrativa no tempo presente implica também reafirmar seu lugar na luta pela preservação da memória coletiva.

Nossa visada analítica concentra-se em 3 dos 174 capítulos que integram a telenovela: os de número 01, 61 e 79, que funcionam como marcos no movimento de idas e vindas da protagonista Júlia. No capítulo inaugural, Júlia prepara-se para sair da prisão em liberdade condicional: ao deixar o ambiente carcerário, no lado de fora encontra a irmã com quem tem problemas de convivência. O capítulo 61 marca a segunda saída de Júlia da penitenciária, para onde retornara devido a uma denúncia que a faz perder a liberdade condicional; sua saída acontece em meio a um capítulo pontuado por mortes e sepultamentos. O capítulo 79 apresenta o retorno de Júlia ao Brasil após uma temporada em Paris; sua chegada converge com o dia da inauguração da discoteca *Dancin' Days* sob a nova gestão de Hélio.

Sem que a narrativa mencione explicitamente os mecanismos ditatoriais, a movimentação da protagonista coloca em tela a experiência de uma pessoa encarcerada no próprio âmago, perfazendo quadros que possibilitam a adesão/identificação de telespectadores que, inseridos em um contexto político marcado por opressões, encontram-se encerrados física e/ou simbolicamente numa sociedade obrigada a “fingir não ver” e a adequar-se a normas regulatórias, impositiva de uma lógica perversa que, se não aprisiona literalmente, torna o sujeito encerrado em si mesmo.

Para discutir os aspectos problematizados olhamos para personagens, cenários e ambiências que caracterizam a trama no recorte dos três referidos capítulos de *Dancin' Days*. Como protocolo analítico, realizamos uma adaptação do modelo utilizado pelas autoras nas pesquisas da Rede Brasileira de Pesquisadores da Ficção Televisiva (Obitel Brasil) da qual fazem parte (John *et al.*, 2021; 2025) tendo como operador técnico a *Análise de Imagens em*

Movimento (Rose, 2002) que propicia a análise estética do material a partir de suas dimensões verbo visuais ao seguir três etapas de aproximação empírica à obra televisiva: 1ª) definição de quais serão os programas analisados a partir de uma perspectiva temática e teórica pré-existente; 2ª) transcrição verbal e visual do material selecionado para a análise, objetivando “gerar um conjunto de dados que se preste a uma análise cuidadosa” (*Idem*, p. 348); 3ª) codificação (analítica) deste material a partir de critérios estabelecidos pelo pesquisador. Com essas etapas é possível discutir como o contexto da ditadura permeou a construção da narrativa tanto em suas dimensões verbais quanto visuais constituindo-se como: 1) uma forma de contravenção à censura, atuando na construção da *politicidade* do período; e 2) um “lugar de memória” (Nora, 1993) desse período da história nacional.

Telenovela brasileira e a autoria no contexto ditatorial de 64

A televisão surgiu no Brasil em 1950, com programação inaugural da *Rede Tupi*, primeira emissora de televisão brasileira, logo consolidando alcance em território nacional e conquistando o mercado publicitário. Laura Mattos (2019) observa que o crescimento da televisão foi impulsionado pela ditadura civil-militar com incentivos fiscais e investimentos de infraestrutura para a transmissão de sinais, posto que unificar a nação consistia em interessante recurso de dominação: “Exatamente por isso, a televisão tornou-se essencial na disputa ideológica, atraindo a esquerda, que antes a considerava um meio de “alienação”, de afastar os telespectadores dos problemas reais” (Mattos, 2019, p. 13).

Criada em 1965, a *Rede Globo de Televisão* (primeira transmissão em 26 de abril) tem uma história constituída desde o início pelo contraditório entre relações conciliadoras com o regime ditatorial, estratégias mercadológicas e criadores oriundos do cinema e do teatro ligados a ideais esquerdistas – Dias Gomes, por exemplo, viria “reforçar o projeto de uma nova teledramaturgia, que já contava com sua primeira esposa, a romancista Janete Clair” (Mattos, 2019, p. 13).

Tomando a telenovela como narrativa sobre a nação (Lopes, 2003) e enfocando produções realizadas e veiculadas pela *Rede Globo*, problematizamos a produção televisual como fonte histórica, movimento socioeducativo e narrativa sintomática de seu tempo ao encenar um Brasil que constrói pontes entre o intra e o extra-tela, permitindo à sociedade dialogar-se consigo mesma.

Enquanto recurso comunicacional, a telenovela tem potencial para deflagrar debates públicos e mobilizar ações políticas ao “sintetizar o público e o privado, o político e o doméstico, a notícia e a ficção, o masculino e o feminino”, alicerçando “o paradoxo de se identificar o Brasil mais na narrativa ficcional do que no telejornal” (Lopes, 2003, p. 25). Nota-se que durante os anos ditatoriais no Brasil as telenovelas não colocavam em cena o regime militar em representação literal, posto que antes de estrearem e durante a exibição seriam avaliadas pelos órgãos institucionalizados da repressão instaurada.

Mattos (2019, p. 259) observa que a censura se dividiu em três períodos em que se trocou a roupagem, mas a estrutura se manteve inalterada. O primeiro seria concernente aos anos 1964 a 1968, objetivando sabotar as conexões entre “a produção cultural de esquerda e as classes populares”; o segundo, com a vigência do AI-5, acontece entre 1969 e 1978 na tentativa de evitar a mobilização da classe média contra o governo; o terceiro momento, iniciado em 1979 e se estendendo aos anos que celebravam o fim da ditadura no Brasil a partir de 1985, se dá sem que a extinção da censura efetivamente ocorra: a repressão, voltando-se em direção a pautas morais, estabelece limites ao dito *processo de redemocratização*.

Enquanto Dias Gomes era alvo frequente dos órgão de censura, tendo suas telenovelas liberadas apenas para horários de menor audiência, Janete Clair encontrava maior facilidade para exibir seus trabalhos; quando *Roque Santeiro* foi vetada, a emissora reapresentou *Selva de Pedra* (veiculada originalmente em 1972), em versão reduzida e, posteriormente, estreou *Pecado Capital* (1975) ambas obras da autora – criticada por sua estilística de caráter marcadamente romântico, contrastante com o

engajamento observável na obra de Dias Gomes, seu marido. Na biografia de Clair, Artur Xexéo (1996) ressalta que os motivos que a levaram a ser agraciada pelo público também fizeram com que os críticos a rejeitassem.

Gilberto Braga, considerado uma espécie de discípulo de Janete Clair, estreou *Dancin' Days* em 1978, já no fim do que Mattos chamou de segundo período da censura. E foi apenas no cenário da redemocratização que Braga – com o *story-line* de *Anos Rebeldes* (1992) na cabeça e temendo ver sua obra censurada – consultou o então já aqui mencionado superintendente de Programação e Produção da *Rede Globo*, Boni, sobre a possibilidade de abordar o tema da ditadura. Braga credits a resposta positiva ao fato de não ser visto na emissora como um autor politizado: “Não acredito que ele desse sinal verde, por exemplo, para Dias Gomes fazer uma minissérie sobre essa época. Creio que com Dias ele teria medo. Comigo, ele deve ter pensado que a possibilidade de haver problemas seria menor” (Braga, 2010, p. 24). Em *Dancin' Days*, Gilberto Braga constrói um diálogo em que uma das personagens afirma apreciar Dias Gomes porque sempre coloca em suas obras uma crítica social.

Xexéo (2010) aponta que até *Anos Rebeldes* o contexto político nas narrativas seria mencionado apenas por meio de elementos secundários. Na telenovela *Roda de Fogo* (Lauro César Muniz, 1986-1987), por exemplo, a personagem Maura Garcez, ex-guerrilheira torturada e exilada pela ditadura; Jacinto, que na trama se apresentava como mordomo, no passado fora o torturador de Maura e no presente diegético prestava serviços escusos e violentos para seu patrão Mário Liberato. *Mandala* (Dias Gomes, 1987-1988) seria censurada, entre outros motivos, por evidenciar no enredo figuras de comunistas e anarquistas, segundo a anotação do técnico censor (Mattos, 2019, p. 279).

Ao passo em que Gilberto Braga diz não ter sido considerado na emissora como alguém politizado, Lopes (2003) destaca *Vale Tudo* (1988) como exemplo histórico associado “à eleição de Fernando Collor de Melo, que calçou a sua imagem eleitoral como ‘o caçador

de marajás', isto é, de banimento da corrupção econômica e política do país", enquanto a minissérie *Anos Rebeldes* (1992) viria a influenciar "no processo de *impeachment* desse mesmo presidente, três anos depois" (p. 20). Nesta perspectiva, o estudo aqui em pauta enfoca a telenovela *Dancin' Days* (1978-1979), objetivando investigar em que medida a obra subverte a censura da época, mantendo a característica do gênero que, para Maria de Lourdes Motter (2003, p. 80) "demarca no horizonte social de sua época, ou de seu momento, os temas que pontuam as preocupações e os valores dominantes naquele período". Questionamos, assim, em que medida as produções da teledramaturgia brasileira funcionam como "campo do sintoma" – o que implica ir além de observar imagens, temáticas e narrativas como rastros, pistas ou sinais de contextos sociais representados na tela. Isso porque os sinais seriam manifestações *percebidas*, enquanto os sintomas estabelecem-se como *experiências vividas* (Vaz; Fischer, 2025), tornando possível que as telenovelas produzidas sob a vigilância ditatorial também sejam interpretadas como narrativa sobre a nação, mesmo que seus universos diegéticos não insiram militares, militantes de esquerda nem o Ato Institucional Número 5, o dito AI-5.

Resultados de tal perspectiva analítica já foram apontados em estudos de cinema, como quando Patricia Varas e Robert C. Dash (2007) ressaltam que para as sociedades e culturas pós-ditaduras a palavra perdida é resultante do trauma histórico; e que para recuperar o significado do "golpe" somente o mundo da arte teria a criatividade, por seu valor polissemântico de expressar as múltiplas conotações de significados; graças à alegoria, demonstram os autores, o inominável como resultado do "golpe" passa a ser reconstruído não meramente como problema exterior, mas também como parte de uma dor psicológica, um trauma pessoal – rompendo com as fronteiras entre o público e o privado não pela reconstrução da realidade, mas pela ênfase ao subjetivo e à descontinuidade. Ana Amado (2009) adverte que o *Nuevo Cine Argentino*, ao experimentar uma estética atenta a significações de transcurso históricos e suas consequências, não se consolida pelo

vínculo obrigatório entre cinema e realidade sociopolítica, mas pela *construção* de uma *politicidade* pensada como um sintoma que permeia as esferas do pessoal e do social, assim entrelaçando a ordem do privado e a do público.

A telenovela, como produto nacional que conversa com diversos segmentos da sociedade, ainda que muitas vezes colocada em lugar reducionista por seu caráter didático e literal, não primária também pela construção dessas politicidades? Paradoxalmente, o contexto ditatorial não ofereceria campo profícuo à expressividade autoral na teledramaturgia, constitutiva de um espaço narrativo que funcionaria como forma de resistência e reflexão crítica sobre o transcurso histórico da nação?

Embora *Dancin' Days* não desenvolva crítica explícita e direta às políticas militarizadas da época, perdura na narrativa a presença enfática de personagens que vivenciam os efeitos de poderes excludentes, em cotidianos marcados por crises pessoais – já a partir da própria protagonista, que coloca em tela a figura de uma mulher que ao deixar atrás de si onze anos de confinamento, se vê na urgência de reconstruir a vida inserindo-se no âmbito de uma sociedade em crise que insiste em mantê-la à margem.

Dentro e fora da tela: liberdades restritivas e vivências anestésicas

É importante enfatizar que no período em que *Dancin' Days* foi ao ar, o Brasil vivia um “processo de descompressão do sistema político que começara a ser orquestrado em 1975, pelos generais Ernesto Geisel e Golbery do Couto e Silva” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 467). Em 1978, ano de estreia da telenovela, foi divulgado o “Manifesto do Grupo dos Oito”, no qual empresários de grupos consolidados⁴ defendiam a redemocratização do país

⁴ Eram eles: Antônio Ermínio de Moraes (Grupo Votorantim), Jorge Gerdau (Grupo Gerdau), Laerte Setúbal Filho (Itaúsa), Paulo Villares (Indústrias Villares S. A.), Severo Gomes (Cobertores Parahyba), José Mindlin (Metal Leve), Cláudio

(*Idem*). Também em 1978 teve início a greve na fábrica de caminhões Saab-Scania, em São Bernardo (SP), seguida por várias outras greves na região do ABC paulista. O ano de 1978 marca ainda a criação do primeiro Comitê Brasileiro pela Anistia (CBA) e o então presidente Geisel inicia o que se costuma chamar de início da reconciliação, ao revogar “o decreto de banimento de 120 exilados políticos” (*Idem*, p. 478).

No âmbito internacional, o final dos anos 1970 é marcado pela crise do petróleo e pela ascensão de dois líderes mundiais altamente conservadores – Ronald Reagan nos Estados Unidos e Margaret Thatcher no Reino Unido –, o que contribuiu para o surgimento de um novo contexto político mundial: o do Neoliberalismo, caracterizado pelo deslumbramento com a crescente ascensão da informática. Esse complexo cenário político e sociocultural, no mundo e no Brasil, permeia a narrativa de *Dancin’ Days*. Como destacam Solange Wajnman e Maria G. Marinho (2006, p. 7) a novela estava totalmente imbuída dessas transformações “[...] cuja face mais visível pode ser identificada na ascensão da cultura do consumo e na vertiginosa expansão tecnológica que provocou uma reorientação da estética, do gosto, da visualidade, cujos elementos podem ser identificados na telenovela. Esses aspectos e essa “vontade de modernidade”, de abandonar o passado, matizam o colorido da discoteca que dá nome à trama e se entrelaçam às mais variadas modalidades de aprisionamento, especialmente demarcadas pela protagonista, Júlia, como se ela própria fosse a representação de um país que ora sente o gosto da liberdade, ora percebe que as amarras ditatoriais seguem entranhadas em sua história e memória. Passamos a seguir a discutir esse movimento a partir dos três momentos que destacamos da trajetória da personagem.

Bardella (Bardella Indústrias Mecânicas) e Paulo Vellinho (Grupo Springer-Admiral). (Schwarcz; Starling, 2015).

Capítulo 01: aprisionamento físico

Com cerca de 44 minutos e 48 segundos, *Dancin' Days* estreia em 10 de julho de 1978, com uma abertura embalada pela música homônima, interpretada pelo grupo *As Frenéticas*. Vê-se na tela pessoas jovens e alegres no cenário de uma discoteca: meias de lurex, calçados coloridos, muito neon. A composição estética da abertura sugere festa e diversão, clima muito diferente da cena que introduz a trama da protagonista: a novela inicia-se embalada por trilha sonora instrumental algo melancólica, exibindo em primeiro plano a fachada de uma instituição penal; o movimento de câmera alcança o portão da penitenciária hibridizando-se com um ambiente onde mulheres encarceradas conversam (Figura 01), até que os gradeados desaparecem e acompanhamos o diálogo entre duas detentas que comentam sobre a liberação para Júlia deixar a prisão aos domingos.

Figura 01: Fachada de uma instituição penal



Fonte: Globoplay.

Júlia caminha pelos corredores da penitenciária até a sala de Anita, a assistente social que acompanha seus últimos dias na instituição, pois dentro de um mês e meio deverá alcançar liberdade condicional – as saídas aos domingos com visitas periódicas ao lar integrariam a fase inicial de sua readaptação. Júlia segue com as mãos para trás como se estivessem algemadas (Figura

02), mesmo tendo os pulsos libertos. A protagonista parece aceitar sua condição de prisioneira: retraída, afirma não ter cabimento sair aos domingos, após 11 anos trancafiada. Instada a indicar um local de referência onde pudesse ser encontrada, afirma não ter nenhum. Posto que recebera da irmã Yolanda Matos Pratini, apenas três visitas durante todo o tempo de internação, decide negar o parentesco e, conseqüentemente, qualquer eventual possibilidade de abrigo com ela.

Figura 02: Protagonista Julia



Fonte: *Globoplay*.

À medida que Júlia pensa em pessoas que poderiam acompanhar-lhe a saída, vamos conhecendo os principais sítios cenográficos da trama e os núcleos aos quais pertencem as personagens: primeiro a irmã Yolanda com a filha Marisa e depois o amigo Jofre. Discussões domésticas pontuam as cenas: Marisa e Yolanda discutem sobre notas e faltas escolares enquanto a jovem quer ir à praia; problemas inflamam conversas em casa de Alberico: Jofre conserta uma torneira, o aparelho de televisão apresenta defeito; mediante dificuldades financeiras, Carminha sugere locar um cômodo da moradia familiar, e cogita-se que Alberico não toleraria a presença de estranhos. (Nos capítulos seguintes, sem revelar sua condição de ex-presidiária, Júlia aluga o tal quarto). Vê-

se a ampla residência de Yolanda e o telespectador fica sabendo da discoteca prestes a ser inaugurada por ela e o marido Horácio.

Quando Anita afirma à prisioneira que esteve à sua procura, a fala soa estranha já que a mobilidade de Júlia seria restrita; entretanto, constatamos que a prisioneira circula no ambiente penitenciário. Durante o capítulo, percebe-se que é possível transitar e estabelecer relações de comunicação. Na porta de sua cela, figura um pôster do ator Osmar Prado (Figura 02); a entrada permanece aberta enquanto Júlia ali se encontra.

Ao escolher uma roupa para sair da prisão, ela consulta Anita: o vestido não estaria fora de moda? Anita sustenta que o traje não será vergonha nenhuma; e que o sapato também estaria adequado. Yolanda aguarda a irmã do lado de fora; estivera no interior da instituição para assinar o termo, mas, preferira esperar no automóvel, que tem a mesma cor vermelha trajada por Júlia; em contraposição, quando a protagonista surge enquadrada entre grades, Yolanda exibe-se vestindo azul (Figuras 03 e 04):

Figura 03: A personagem se prepara para sair da prisão



Fonte: Globoplay.

Figura 04: Cores em contrastes



Fonte: Globoplay.

Ao observarmos o cromatismo do capítulo inaugural de *Dancin' Days* percebemos o predomínio de tons terrosos, com reiterada presença de beges e marrons (Figura 05), contrastando com os azuis (Figura 06). O vermelho (cor associada aos símbolos comunistas ou ainda ao sangue dos trabalhadores revolucionários em luta contra o capitalismo?) aparece em menor escala, mas, acaba obtendo realce nas roupas de mãe e filha, Júlia e Marisa (Figura 07), ambas marcadas pelo infortúnio da separação prematura, vistas no seio familiar como as mais rebeldes. Yolanda, por seu turno, ocupa posição simbólica entre as duas, buscando mantê-las apartadas e disciplinadas. As cores dos figurinos – principalmente o bege e azul – justapõem-se a tonalidades que figuram nos cenários, como se as personagens estivessem camufladas (ou emparedadas?) na espacialidade arquitetônica. Uma iluminação encobridora derrama-se sobre Júlia – mãos atrás do corpo, cabeça baixa, cabelos presos –, enquadrada entre sombras (Figura 08).

Figura 05: Júlia e Marisa



Fonte: Globoplay.

Figura 06: Jogo de cores



Fonte: Globoplay.

Figura 07: Infortúnio da separação



Fonte: Globoplay.

Figura 08: Enquadramento e sombras



Fonte: Globoplay.

Capítulo 61: o retorno [funesto] de Júlia

O capítulo 61 é marcado pelas mortes das personagens Aníbal e Celina, vítimas de um acidente de carro. Franklin, que estava na direção, sente-se culpado: no momento da fatalidade, travava uma discussão com a esposa Celina. Áurea, esposa de Aníbal, sobrevive. Desoladas, as famílias dos acidentados contracenam em cenários hospitalares, onde transcorrem aproximadamente os 12 minutos iniciais do capítulo que totaliza 43 minutos e 58 segundos. Marisa, que acabara de dar à luz ao neto de Celina e Franklin, é comunicada da morte da sogra no quarto da maternidade em que está internada.

Iniciam-se os preparativos para os sepultamentos, e acompanhamos o velório de Aníbal; as conversas entre os participantes versam sobre banalidades cotidianas, elogios ao falecido, a esposa com quem ele não vivia exatamente bem, preocupações com as despesas funerárias – e fofocas, como a motivada pela presença de uma loira desconhecida com uma criança.

Transcorridos 21 minutos, Júlia é exibida no interior de uma cela, posto que anteriormente havia sido denunciada por Áurea ao ter se embriagado e invadido a casa da irmã na tentativa de se reconciliar com a filha. Estando em condicional, a denúncia fizera com que a personagem retornasse ao cárcere. Júlia cola na parede um recorte de revista junto a diversas estampas de atores e atrizes da época, quando se depara com a fotografia de Yolanda na capa do impresso.

Com a morte de Celina, Marisa e Beto desistem de saírem da maternidade para o apartamento próprio e vão para a casa de Franklin, alegando que lhe fariam companhia. Jofre, ocupado com o falecimento de Aníbal, atrasa-se para encontrar a amiga na saída da prisão; ao lá chegar, Anita avisa que Júlia se fora sozinha, uma vez que ninguém a esperava (vale mencionar que em capítulos anteriores ela se autoexilara, recusando-se a receber visitas); Jofre, Carminha e Verinha preocupam-se por ignorarem seu paradeiro.

Exibindo novo visual, Júlia encontra a amiga Solange em um restaurante e recebe elogios ao relatar que fora ao cabelereiro e comprara algumas roupas. Informada da viuvez de sua delatora, ela afirma não lhe ter rancor: julgava-a uma coitada, neurótica e infeliz. Despojada da postura introspectiva e retraída, a ex-presidiária surge mais altiva e mais dura do que antes; ao manifestar intenção de alugar um apartamento de frente para o mar na Avenida Atlântica, revela o desejo de ocupar posição semelhante à da irmã.

A protagonista procura Ubirajara em sua residência; ao saber que Júlia está hospedada em um hotel, o amigo propõe-lhe que fique ali em sua casa, ao que ela recusa: considera o apartamento pequeno, triste, e critica-o por residir – sem necessidade – em lugar com tais características. Interpretando o comentário como uma demonstração de preocupação consigo, Ubirajara surpreende-se ao constatar que Júlia mostra-se disposta a aceitar o pedido de casamento que ele anteriormente lhe fizera.

Não obstante a protagonista ter deixado a prisão, o capítulo é tomado pela consternação provocada pelas mortes: o tom fúnebre da trilha sonora, toda instrumental, expressa a melancolia dos hospitais, o desconsolo dos enterros. Na composição estética das cenas, ainda que os matizes azulados permaneçam (Figura 09), as gradações terrosas tornam-se mais pungentes, aproximando-se do amarelo e do laranja (Figura 10). As personagens continuam fundindo-se com os espaços arquitetônicos por meio do cromatismo dos cenários e figurinos, sendo que o vermelho

também se faz presente (Figura 11); percebe-se, ainda, as variações do rosa (Figura 12).

Figura 09: Signos das cores e a atmosfera das cenas



Fonte: Globoplay.

Figura 10: Observação das cores no enquadramento cênico



Fonte: Globoplay.

Figura 11: Signos das cores



Fonte: Globoplay.

Figura 12: Variações das cores e atmosfera das cenas



Fonte: Globoplay.

Capítulo 79: estética do excesso [que liberta e entorpece]

No capítulo 79 a anunciada chegada de Júlia, que retorna de uma estadia na Europa, estabelece um suspense. Enquanto o espectador aguarda o reencontro com a protagonista, a personagem Áurea depara-se com documentos contábeis na empresa do pai endividado; Marisa apresenta-se febril no dia da inauguração da discoteca *Dancin' Days* e Beto reage indignado ante a inconveniente coincidência; o pai critica a geração do filho que, por jamais ter passado dificuldades, leva o hedonismo a proporções exageradas; a ex-detenta amiga de Júlia brinca com o teor religioso do próprio nome: “Imagine só, Maria Madalena de Jesus numa discoteca. [...] Eu só sei e estou acostumada com dança no xadrez”. Ubirajara, por sua vez, manifesta preocupação com o vestuário, pois o convite pede “traje divertido”: “Não estou entendendo essa moda, colocaram no convite ‘traje divertido’, divertido é cinema, roda gigante”. Já Carminha e Verinha chegam ao novo apartamento de Júlia e admiram a exuberância da decoração (Figura 13).

Figura 13: Observação sobre a decoração



Fonte: Globoplay.

No capítulo, que tem duração de 39 minutos e 25 segundos, transcorrem-se cerca de 18 minutos até que as personagens

vislumbra a figura da amiga. Encantadas, afirmam que ela está incrível. Neste momento, a protagonista ainda não se revela ao telespectador: a câmera encontra-se na posição subjetiva de Júlia (Figura 14). Corta para a cena de personagens chegando à discoteca e questionando a falta de música: “Que coisa esquisita entrar numa discoteca sem música!” – ao que Hélio pede calma, pois o som logo irá começar. Alzira causa estranhamento com seus trajes e enfatiza que os mesmos se devem à moda vigente: “eu sempre gostei de andar na moda”; na rua, quando pessoas deboçam de seu traje, ela provoca: “Nunca viram ninguém vestida com a última moda, não?”. Segurando junto ao corpo uma pasta cor de rosa com os documentos que descobrirá, Áurea espera pelo pai que não chega em casa – pois dirigira-se direto à *Dancin’ Days*. Beto desiste de fazer companhia à Marisa adoentada e segue para a discoteca que já se encontra cheia e ainda sem música, enquanto todos protestam. Franklin vai até a casa de Carminha e descobre que ela fora à inauguração da casa noturna. Passados pouco mais de 28 minutos, o silêncio na discoteca é quebrado: o som de uma sirene precede a entrada do grupo *As Frenéticas*, que invade o local performando o tema de abertura da telenovela. Neon, música animada, cores vibrantes. À medida que o espectador é conduzido pelo grande movimento de câmera, pessoas dançam agitadas, muitas aos beijos.

Figura 14: Personagem chegando na discoteca



Fonte: Globoplay.

Áurea, que havia deixado a casa paterna, a ela retorna na mesma noite com a pasta em mãos. Alberico, já idoso, permanece na *Dancin’ Days* demonstrando certo deslocamento no ambiente,

enquanto a jovem figura da personagem Marisa mostra-se em casa, deitada ao lado do berço do filho. Na contraposição entre o homem situado no interior da casa noturna e a mulher enquadrada nos interiores domésticos, a sonoridade frenética da música dançante é substituída pelo som instrumental de uma canção de ninar; outro contraponto é dado pela sequência em que o foco da câmara recai (Figura 15) sobre as meias de *lurex* brilhando na pista de dança para, já em seguida, alcançar as meias de frio calçadas por Marisa em casa:

Figura 15: Simbologia das meias e das cores



Fonte: Globoplay.

Diferenças geracionais e paradoxos que socialmente se instalam entre o velho e o novo, o clássico e o moderno, são tensionados frequentemente na narrativa de *Dancin' Days*. A própria reinauguração da discoteca – após Horácio vendê-la para Hélio – constrói o sentido de mudança ao exibir um ambiente moderno, jovial e vibrante. (Não obstante, ao final da telenovela Alberico, associando-se a Jofre e à filha Carminha, abre um estabelecimento que leva o nome “Copacabana” e ostenta ares mais clássicos).

Ao descobrir que a irmã irá à inauguração da *Dancin' Days* Yolanda exige que Hélio barre a sua entrada, o que ele recusa. Por outro lado, Jofre, ao deparar-se com Júlia na porta da discoteca, põe-se a bradar-lhe o nome, afirma que ela está “um estouro” e alegra-se com a resposta de Júlia: “Deixa de ser jeca, vai dizer que você nunca na sua vida viu assim: uma mulher de trato”. É aí que

se dá também a primeira vez que o espectador tem a oportunidade de rever a protagonista recém-chegada de terras europeias: trajando vermelho (Figura 16), como da primeira vez em que deixara a prisão, a Júlia que adentra a casa noturna acompanhada de amigos revela-se diametralmente oposta à figura retraída da mulher de outrora. Enquanto Jofre encaminha-se para encontrar uma mesa disponível, a câmera focaliza o deslumbramento de Hélio ao rever Júlia; ele vai em direção à protagonista exclamando seu nome: “Júlia!”:

Figura 16: A simbologia do figurino vermelho



Fonte: *Globoplay*.

Nas composições estéticas das cenas do capítulo 79 permanecem as cores nas tonalidades terrosas, azuladas, rosadas e avermelhadas (Figura 17). Acrescente-se a isto as inserções de elementos verdes (Figura 18), de cenários como a casa de Júlia, e de iluminados ambientes pontuados por luzes, sons, espelhos, adereços decorativos e aglomeração de pessoas (Figura 19). Encontram lugar também a presença de personagens emolduradas por elementos de ambientações domésticas que evocam a ideia de contenção – tais como grades e gradeados de janelas, biombos, berços (Figura 20).

No capítulo que marca o retorno de Júlia ao Brasil e a inauguração da discoteca (com a introdução de roupas exuberantes e ambientes suntuosos compondo a *mise-en-scène*), persistem ainda as figuras de travas, barreiras. A magnitude exagerada do apartamento de Júlia e a exuberância ostensiva da *Dancin' Days*

viriam a produzir a sensação de liberdade ou a impressão de aglomerações que imobilizam o sujeito entorpecido pelo excesso?

Figura 17: Ainda o vermelho



Fonte: Globoplay.

Figura 18: Cenários da casa de Júlia



Fonte: Globoplay.

Figura 19: Cenas de luzes e aglomerados de pessoas



Fonte: Globoplay.

Figura 20: Ambientação doméstica e cotenção



Fonte: Globoplay.

Uma nação que resiste, *re-existe* na teledramaturgia brasileira

Quando olhamos para os três capítulos analisados, observamos como a figura de Júlia encontra-se reiteradamente em movimentações de *saídas* e *entradas*, *ausências* e *retornos*, praticamente jamais ocupando uma casa que se torne exatamente sua, um espaço que seja seu. Primeiramente aloja-se no interior das dependências prisionais, depois experimenta uma liberdade condicional que não lhe faculta lugares para onde ir. Após um incidente, retorna ao complexo penitenciário; quando novamente conquista a liberdade, almeja uma casa na Avenida Atlântica, em Copacabana, buscando alcançar o *status* social privilegiado usufruído pela irmã. Ao retornar de Paris para viver no apartamento mantido por Ubirajara, deseja preenchê-lo com uma decoração sofisticada, mas, os ambientes são definidos e arranjados por Solange e um decorador, sem que Júlia se envolva na criação de espaços domésticos que se constituam com base em escolhas características de seu perfil pessoal.

Há sempre uma falta de pertença, uma forma de vida coercitiva que, apesar de não explicitar os mecanismos ditatoriais, é típica dos sistemas opressores. A prisão que efetivamente restringe Júlia não é a arquitetônica, mas aquela operada e

garantida por seus grilhões interiores: uma prisão em si mesma. A protagonista tenta “re-existir” em diversos ambientes domésticos, o quarto alugado na casa de Alberico, a estadia na casa de Ubirajara por conta de um adoecimento, o apartamento em Copacabana que mais parece uma composição cenográfica, mantido por Ubirajara e decorado por terceiros. A casa torna-se um palco montado para a caracterização de uma *persona*, uma estrangeira artificialmente construída por Júlia. Tudo transborda de forma postiça e exagerada, uma casa movimentada por pessoas que não são próximas: Júlia, que despreza Cacá, a pessoa que ama e por quem é amada, vê Ubirajara desistir do casamento ao perceber que ela está mudada e não mais se importa com a amizade que haviam construído. Mais do que “ser”, perdura a preocupação por “parecer ser”, conforme o preceito sustentado por Yolanda: “cuidar da aparência”.

Em geral, os interiores arquitetônicos que se apresentam em *Dancin’ Days* não acolhem: oprimem personagens que acabam subsumidas pelas cores de figurinos e paredes na *mise-en-scène*. O excesso de informações no apartamento de Júlia apequena as pessoas em meio a plantas e objetos; os enquadramentos que exibem figuras humanas emolduradas por grades, em meio a crises existenciais, também produzem efeitos de sentido associados à clausura. Michel Foucault (2014, p. 134) sustenta que na divisão dos cômodos o corpo é aprisionado “no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações”. Mesmo quando Júlia retorna de Paris ostentando novo visual e assumindo atitudes inusitadas, encontra-se submissa a uma simulação disciplinar, tentando se encaixar em lugares sociais que não lhe dizem respeito e fazem-na renunciar ao que foi “escondido sob o tapete” – como a declaração de amor que ela e Cacá desenham no chão do apartamento em obras. Projeta-se, assim, a docilidade dos corpos de que fala Foucault.

Vemos em *Dancin’ Days* corpos aparentemente livres, porém, estagnados e deletérios em ambientes que se revelam claustrofóbicos ao emparedar personagens em *paisagens anestésicas*

(Vaz, 2021). A partir do ambiente familiar da casa que pode oprimir por meio de quadriculamentos restritivos e acolher pelas escapatórias físicas e simbólicas, vemos como as personagens podem enquadrar convívios familiares em casas-calabouços (Fischer, 2006) e/ou casas-conchas (Bachelard, 1989) – a primeira se caracteriza por aprisionar insidiosamente, enquanto a segunda define-se por acolher benevolmente. As imagens da telenovela em questão funcionam como construções metonímicas e metafóricas, aludindo às políticas ditatoriais e articulando efeitos de sentido em que têm lugar a apatia, a omissão, a paralisia e os encerramentos corporais, modos de convívios que se constituem em paisagens anestésicas, configurando imagens que se constituem à moda da casa-calabouço – nas quais vemos Júlia transitar por entre espaços de prisão literais e em suas formas simbólicas.

A dinâmica relacional de Júlia e família ressalta que “as situações de inclusão/exclusão, abertura/clausura, atração/repulsa, conforto/desconforto, amor/ódio, podem ser vislumbradas num mesmo convívio familiar operando sentimentos controversos e simultâneos” (Vaz, 2021, p. 178). A instituição familiar e os ordenamentos arquitetônicos da casa – organizados pelos já mencionados quadriculamentos foucaultianos – permitem que Gilberto Braga coloque em tela uma história que, para além do entretenimento, funciona como metáfora e metonímia do Estado e de “instituições envelhecidas que no desgaste de seus tecidos se tornam frágeis e vulneráveis, porém, na mesma medida, cada vez mais vigilantes e precavidas, tratam de realizar reparos, firmar costuras e remendar vestes que já não servem mais” (Vaz, 2021, p. 178).

Desse modo, *Dancin' Days*, sem mencionar a ditadura civil-militar instaurada no Brasil, pode ser analisada como campo do sintoma de uma estrutura política que vigorava no contexto de sua produção e exibição, de algum modo já evidenciando a própria abertura “lenta e gradual” do regime instaurado no país. Os efeitos das políticas públicas são detectáveis e apreensíveis na teledramaturgia, sem necessidade de referência explícita e direta a

um determinado governo ou a suas formas de gestão. É por meio do repertório do contexto histórico que se torna possível interpretar como essas políticas se acomodam aos moldes e modos de convívios sociais (e como se *re-apresentam* na trajetória da protagonista).

Valendo-se da figura de uma mulher encarcerada por onze anos, vítima de uma mencionada exagerada condenação face ao crime cometido, de uma viagem a Paris nos moldes de autoexílio, e de cenas de velórios/sepultamentos resultantes de mortes evitáveis acontecidas sob atmosferas sufocantes, mais do que descrever uma época com menções explícitas, a telenovela em pauta revela, por meio de sua composição estética, potencial para propiciar a seus espectadores uma experiência associada aos efeitos de sistemas ditatoriais. Na narrativa perambulam, titubeantes, personagens à margem de uma sociedade que as encerra em si mesmas – oprimidas por desajustes e inadequações pessoais, quadriculamentos arquitetônicos, crises familiares, entraves financeiros e todo tipo de problemática opressora. Figuras que se fazem *re-existir* no ambiente da teledramaturgia. Enquanto o povo brasileiro, no extra-tela daquele momento do país, tentava *resistir*.

Considerações Finais

Os elementos visuais e musicais que constituem a abertura da telenovela *Dancin' Days* constrói um imaginário pontuado por animada trilha sonora da banda *As Frenéticas* e ambientação *disco* em que o público local exhibe nos pés o brilho de coloridas meias em *lurex*. Mas será que a narrativa carrega a energia que se aloja em tal na composição estética? Ao dirigirmos as lentes analíticas ao interior da obra podemos observar que a estética da maioria das cenas é contrária ao clima característico das discotecas dos anos 1970, apresentado na abertura. Frequentemente, personagens surgem enquadradas na clausura de ambientes apertados demais (casas diminutas) ou condenadas ao vazio de imensidões (amplas moradias, mansões).

Para além dos três capítulos analisados, há uma expressão que se reitera na narrativa e merece destaque: a palavra *repressão*, pronunciada em momentos peculiares. Por exemplo, na ocasião em que Júlia tenta impedir o casamento da filha; ou quando, acusada de ser repressora, responde que nem todo ato repressivo é errado. Mais tarde, Beto emprega o termo para contestar as ofensas paternas (“sou casado, você não tem direito de vir com esse tipo de repressão”), quando então o pai sugere que saia de casa. Nos reiterados embates geracionais entre o novo e velho, personagens parecem errar em meio a discussões violentas, em que diversos lados tentam impor suas crenças.

O imaginário reluzente das discotecas desliza, após os segundos da abertura, para um universo melancólico. Estratégia para driblar a censura da época ou um chamado ao público para sair do universo desbotado de suas prisões e adentrar o mundo vibrante da era *disco*?

As cores e as luzes da *disco* podem representar o desejo da liberdade almejada e ainda não alcançada; mas podem sugerir também uma espécie de vertigem que entorpece os sentidos e embaralha os modos de ver. As relações midiáticas com a ditadura brasileira são complexas. Se por um lado os veículos sofriam com a censura, por outro lado, vários deles foram em alguma medida apoiadores e beneficiados pelo regime. Como toda narrativa imagética, *Dancin’Days* não escapa aos múltiplos sentidos que é capaz de provocar. Talvez esse jogo de luzes e cores que tingem o perfil de uma liberdade lábil e paradoxal – que ora descomprime e ora oprime – possa representar aquilo de que nos fala Alberto Manguel, sobre a importância das imagens em nosso cotidiano. Como aponta o autor argentino, “As imagens que formam nosso mundo são símbolos, sinais, mensagens e alegorias. Ou talvez sejam apenas presenças vazias que completamos com o nosso desejo, experiência, questionamento, remorso [...]” (Manguel, 2001, p. 21). Sobre a importância da telenovela como espaço e lugar de memória, como uma espécie de guardião de nosso passado e de sua repercussão no futuro – o nosso presente – também podemos

evocar os dizeres de Manguel uma vez que “[...] as imagens, assim como as palavras, são a matéria de que somos feitos” (*Idem*).

Nesse diapasão, podemos então afirmar que *Dancin’ Days* se configura como um “lugar de memória” (Nora, 1993), os quais são definidos pelo autor como híbridos, “[...] enlaçados de vida e morte, marcos de outra era, restos, e antes de tudo locais não de história, mas de memória” (p. 12-13). Um espaço físico, um lugar propriamente dito, ou simplesmente um “lugar” metafórico. Como aponta John (2014, p. 173), a telenovela – *Dancin’ Days*, no caso específico deste estudo – configura um “não lugar, sem existência física, mas um reduto onde memórias individuais e coletivas se encontram e se identificam”. No ir e vir dos aprisionamentos e escapatórias, em pleno período no qual despontava a abertura do regime, *Dancin’ Days* nos convidava a lutar pela memória. Lembrar para não esquecer e lutar para não repetir. *Nunca mais*.

Referências

- Amado, A. 2009. *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Bachelard, G. (1989). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- Boate *Dancing’ Days* durou 4 meses, mas entrou pra história: Nelson Motta e As Frenéticas explicam por quê. *GSHOW*. 2018. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/gnt/conversa-com-bial/noticia/boate-dancing-days-durou-4-meses-mas-entrou-pra-historia-nelson-motta-e-as-freneticas-explicam-por-que.ghml>>.
- Acesso em: 26 out. 2025.
- Braga, G. (2010). *Anos rebeldes: os bastidores da criação de uma minissérie*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Fischer, S. (2006). *Clausura e compartilhamento: a família no cinema de Saura e de Almodóvar*. São Paulo: Annablume.
- Foucault, M. (2014). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.

- Freud, S. (1996). O estranho. In Freud, S. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (edição standard brasileira). Rio de Janeiro: Imago.
- Halbwachs, M. (2013). A memória coletiva, 2. ed. São Paulo: Centauro.
- John, V. M. et al. (2021). “Emergências preliminares e inovação substancial: atravessamentos pandêmicos e melodramáticos na narrativa de *Amor de Mãe*”. In Lopes, M. I. V. de & Silva, L. A. P. (Orgs.). *Criação e inovação na ficção televisiva brasileira em tempo de pandemia de Covid 19*. 1ed. Aluminio: Clea Editorial, v. 7, p. 80-99.
- John, V. M. et al. (2025). “Agenciamento da cidadania na telenovela Pantanal: a construção do feminino sob a ótica de gênero e territorialidade”. In Lopes, M. I. V. de, Lima, C. A. R. de, Feitosa, S. A. & Lima, H. N. F. (Orgs.). *A telenovela Pantanal como recurso comunicativo para cidadania: um estudo de caso*. 1 ed. Aluminio: Clea Editorial, v., p. 144-169.
- John, V. M. (2014). *Mundos possíveis e telenovela: memórias e narrativas melodramáticas de mulheres encarceradas*. 2014. 200 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Lopes, M. I. V. de. (2003). “Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação”. *Comunicação & Educação*. n. 26, São Paulo, p. 17-34.
- Lopes, M. I. V. de. (2009). Telenovela como recurso comunicativo. *Matrizes*, v. 3, n. 1, p. 21-47.
- Manguel, A. (2001). *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mattos, L. (2019). *Herói mutilado: Roque Santeiro e os bastidores da censura à TV na ditadura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Motter, M. L. (2003). *Ficção e realidade: a construção do cotidiano na telenovela*. Alexa Cultural.
- Nora, P. (1993). *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Projeto História, São Paulo, n.10, dez., p.7-28.

- Odin, R. (1985). "Film documentaire, lecture documentarissante". In Odin, R. & Lyant, J. C. (eds.). *Cinemas et réalités*. Univerisidad de Saint-Etienne.
- Rose, D. (2002). Análise de imagens em movimento. In Bauer, M. W. & Gaskell, G. (Org.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: manual prático*. Petrópolis: Vozes, p. 343-364.
- Schwarcz, L. & Starling, H. (2015). *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Varas, P. & Dash, R. C. (2007). (Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y La ciénaga. In Rangil, V. (Orgs.). *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, p. 191-207.
- Vaz, A. (2021). *Nuevo Cine Argentino e políticas neoliberais pós-ditaduras: Paisagens anestésicas e espaços estésicos em Lucrecia Martel e Pablo Trapero* [Tese de doutorado, Universidade Tuiuti do Paraná]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da UTP.
- Vaz, A. & Fischer, S. (2025). "Contextos políticos e teledramaturgia brasileira: campo do sintoma". *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v. 32, n. 1, p. 445-466.
- Xexéo, A. (1996). *Janete Clair: a usineira dos sonhos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará.
- Xexéo, A. (2010). Prefácio. In: Braga, G. *Anos rebeldes: os bastidores da criação de uma minissérie*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 7-9.
- Wajnman, S. & Marinho, M. G. (2006). Cultura visual e consumo na telenovela *Dancin' Days* (1978): registros locais de uma transição global. *Anais do Encontro anual da Compós*. Unesp, Bauru, SP, junho. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2006/autores/solange-wajnman?lang=pt-br>

Sobre autoria

Aline Vaz

Doutora e Mestra com estágio pós-doutoral pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Líder fundadora do Grupo de Pesquisa TELAS. Pesquisadora da equipe Obitel UFPR (Rede Brasileira de Pesquisadores de Ficção Televisiva – Obitel Brasil).

E-mail: alinevaz900@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2416-200X>

Anderson Lopes da Silva

Professor no Departamento de Línguas Ocidentais e professor convidado do Programa Internacional BALAC, Faculty of Arts, Chulalongkorn University (Bangkok, Tailândia), onde é vice-diretor do Center of Latin American Studies. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Pesquisador do GELiDis (CNPq/ECA-USP) e NEFICS (CNPq/UFPR).

E-mail: anderson.l@chula.ac.th

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4865-4201>

Antoine Faure

Profesor Asociado y Director de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago de Chile. Doctor en Ciencia Política de Sciences-Po Grenoble por la Université Grenoble-Alpes, Francia. Investigador del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad e investigador asociado al Centro de Estudios de la Comunicación Pública (USACH).

E-mail: antoine.faure@usach.cl

ORCID: 0000000291405980

Bruna Aucar

Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Doutora em Comunicação pelo PPGCOM PUC-Rio. Líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Audiovisual e Consumo. Co-coordenadora do Núcleo Narrativas & Consumo; Integrante da Coordenação Colegiada da Rede Obitel Brasil. Co-coordenadora da equipe Obitel PUC-Rio.

E-mail: aucar@puc-rio.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0166-2124>

Claudinei Lopes Junior

Doutorando e Mestre no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mestre em Média e Sociedade pelo Instituto Politécnico de Portalegre (IPP). Professor na Universidade de Mogi das Cruzes (UMC). Membro do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação - GELiDis (CNPq/ECA-USP).

E-mail: claudinei.i.lopes@hotmail.com/junior.lopes@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5091-9037>

Claudia Bossay Pisano

Profesora Asistente de la carrera de Cine y Televisión en la Universidad de Chile, Historiadora y Doctora en Estudios de Cine por la Queen's University Belfast (UK). Investigadora del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad.

E-mail: claudia.bossay@uchile.cl

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-2632-9069>

Consuelo Ábalos

Estudiante de Doctorado en Ciencias de la Comunicación Pontificia Universidad Católica, Becaria ANID (Folio 21221475). Es Magíster en Estudios de Cine y Audiovisual por la Universidad Lumière Lyon 2, Francia; Periodista y Licenciada en Comunicación Social

por la Universidad de Chile. Es investigadora del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad.

E-mail: cdabalos@uc.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0883-6200>

Daniela Mazur

Pesquisadora de Pós-doutorado FAPERJ Nota 10 (processo: E-26/200.493/2025) no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. É Mestre e Doutora em Comunicação pela UFF. Faz parte do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Disputas e Soberanias Informacionais (INCT-DSI) e do Centro de Referência para o Ensino do Combate à Desinformação (CODES-UFF).

E-mail: danielamazur@id.uff.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8869-9159>

Eduardo Santa Cruz

Profesor Titular de la Universidad de Chile. Es Investigador Senior Asociado del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad.

E-mail: esantacruz@uchile.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6166-9985>

Gabriel Neiva

Pesquisador em Estágio de Pós-doutorado na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Comunicação. Doutor em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; Mestre em Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; graduado em História pela Universidade Federal Fluminense.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3873-458X>

E-mail: gneiva10@gmail.com

Giuliana Cassano

Profesora Principal del Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Doctora en Sociología (PUCP), Magister en Estudios de Género (PUCP) y comunicadora audiovisual (U. de Lima). Investigadora del Observatorio Audiovisual Peruano, grupo de investigación PUCP. Coordinadora nacional Perú- OBITEL.

E-mail: gcassano@pucp.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2686-5008>

Guillermo Vásquez Fermi

Profesor Asociado del Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Magister en Comunicaciones (PUCP) y Comunicador audiovisual. (U de Lima). Investigador del Observatorio Audiovisual Peruano, grupo de investigación PUCP y del equipo peruano de OBITEL.

E-mail: gvasqz@pucp.edu.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6115-3172>

Helen Emy Nochi Suzuki

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (ECA-USP) e especialista em Pesquisa de Mercado Aplicada em Comunicações pela mesma instituição (ECA-USP). Professora na Universidade Anhembi Morumbi (UAM-SP), consultora em Inteligência de Mercado e pesquisadora do Grupo de Pesquisa GELiDis – Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (CNPq/ECA-USP).

E-mail: helenochis@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8689-5591>

Ligia Prezia Lemos

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com Mestrado e Pós-Doutorado pela mesma instituição. Pesquisadora do GELiDis (CNPq/ECA-USP) e do GRUPA (CNPq/UNIP).

E-mail: ligia.lemos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6977-2752>

Lizbeth Kanyat

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Atua como professora dos cursos de Comunicação no UNASP e é coordenadora do Mestrado Profissional em Comunicação Social da mesma instituição. É pesquisadora do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (CNPq/ECA-USP).

E-mail: lizbethkanyat@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0757-9380>

Lorena Antezana Barrios

Profesora Titular de la Universidad de Chile. Periodista y Magíster en Comunicación Social por la Universidad de Chile, Doctora en Comunicación e Información por la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Directora del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad de la Universidad de Chile.

E-mail: lantezana@uchile.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3195-3325>

Juan Pablo Sánchez Sepúlveda

Profesor en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago de Chile. Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigador del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad.

E-mail: juan.sanchez.s@usach.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0972-9642>

Maria Cristina Palma Mungioli

Professora Associada na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da USP. Bolsista Produtividade em Pesquisa 2 do CNPq (processo 315611/2023-5). Líder do grupo de pesquisa GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação - CNPq/ECA-USP.

E-mail: crismungioli@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5553-6107>

Melina Meimaridis

Pós-doutoranda do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia em Disputas e Soberanias Informacionais (INCT-DSI) na Universidade Federal Fluminense, com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), projeto n.º 406504/2022-9. Membro do Centro de Referência para o Ensino do Combate à Desinformação (CODES-UFF).

E-mail: melmaridis@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3481-817X>

Óscar Aybar Cabezudo

Docente a tiempo completo de la PUCP. Licenciado en Comunicación Audiovisual y Magíster en Gerencia Social (PUCP). Actualmente doctorando en Comunicación por la Universidad de Navarra (España). Desde 2004, ha participado como guionista en diversas series y miniseries peruanas.

E-mail: oscar.aybar@pucp.pe

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0248-9957>

Paulo Ignácio Barreto de Lima

Mestrando em Ciências da Comunicação na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Graduado em História pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Membro do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação - GELiDis (CNPq/ECA-USP).

E-mail: paulo_lima@usp.br

Ricardo Ramírez

Profesor Asistente de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago de Chile. Doctor en Medios y Comunicación de la University of Sussex. Es investigador del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad.

E-mail: ricardo.ramirez.v@usach.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2333-3567>

Rodrigo Mendes Barbosa

Tecnólogo em Comunicação e Assistente Social no Programa de Escuta, Cuidado e Orientação em Saúde Mental da Universidade de São Paulo (USP), com formação técnica profissionalizante em Teatro. Membro do Grupo de Pesquisa GELiDis – Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (CNPq/ECA-USP).

E-mail: rodrigobarbosa@usp.br

Rosario Sánchez Vilela

Doctora en Ciencias Políticas por la Universidad de la República de Uruguay (UDELAR); Magíster en Comunicación Social por la Universidad Católica (UCU); Profesora de Literatura por el Instituto de Profesores de Artigas (IPA). Profesora de la Universidad Católica del Uruguay y de la Universidad Claeh. Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay (SNI-ANII) en el Nivel II. Es co-coordinadora del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel) y responsable del capítulo nacional.

E-mail: rsanchezvilela@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2995-0520>

Rosana de Lima Soares

Professora titular na Escola de Comunicações e Artes da USP (Brasil). Coordenadora do Grupo de Pesquisa MidiAto – Linguagem e Práticas Midiáticas (CNPq/ECA-USP). Realizou pesquisa de Pós-doutorado no King's College London (Inglaterra, 2014/Fapesp) e na Universidad Complutense de Madrid (Espanha, 2024/Capes). Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq).

E-mail: rolima@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4250-9537>

Sandra Fischer

Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) com Pós-doutorado em Cinema Brasileiro pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). Docente no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná (PPGCom/UTP). Vice-líder do Grupo de Pesquisa TELAS: imagens em movimento e experiência estética (CNPq); integrante do Obitel/Paraná; integrante do Centro de Pesquisas Sociossemióticas (CPS-PUC-SP).

E-mail: sandrafischer@uol.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7891-6420>

Tatiana Helich

Professora do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Doutorado e Mestrado pelo PPGCom/PUC-Rio. Graduação em Comunicação Social - ênfase em Jornalismo pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa “Narrativas da vida moderna na cultura midiática - dos folhetins às séries audiovisuais” (PUC-Rio), coordenado pela prof. Dra. Tatiana Siciliano, e do “Narrativas e consumo” (PUC-Rio), coordenado pelas profs. Dras. Bruna Aucar e Tatiana Siciliano. Pesquisadora da Equipe PUC-Rio do Obitel Brasil - rede de pesquisadores de ficção televisiva.

E-mail: tatiana_helich@puc-rio.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1078-6225>

Tatiana Siciliano

Professora do PPGCOM e do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Doutora em Antropologia Social pelo Museu Nacional - UFRJ. Coordenadora do Grupo de Pesquisas Narrativas da Vida Moderna - Dos folhetins às séries audiovisuais (CNPq - PUC-Rio); Co-coordenadora do Núcleo Narrativas & Consumo; Integrante da Coordenação Colegiada da Rede Obitel Brasil. Co-coordenadora da equipe Obitel - PUC-Rio - rede de pesquisadores

de ficção televisiva ligada ao OBITEL Brasil. Cientista do Nosso Estado - Faperj.

E-mail: tatianasiciliano@puc-rio.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6867-195X>

Tiago Lenartovicz

Doutorando em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Professor na Universidade Estadual de Maringá (UEM). Pesquisador no grupo de pesquisa GELiDis - Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação (CNPq/ECA-USP).

E-mail: tiago.lenartovicz@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8446-2936>

Tomaz Penner

Mestre e Doutor pelo PPGCOM da Universidade de São Paulo (USP). Foi pesquisador visitante na Universidade do Texas em Austin. É professor universitário no Centro de Ciências Sociais e Aplicadas da Universidade Presbiteriana Mackenzie e vice-coordenador do Grupo de Estudos Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação - GELiDis (CNPq/ECA-USP).

E-mail: tomaz.penner@mackenzie.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2690-5599>

Valquíria Michela John

Doutora em Comunicação e Informação pela UFRGS. Professora permanente do PPGCOM e da graduação nos cursos de Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas da UFPR. Líder do Grupo Nefics – Núcleo de Estudos de Ficção Seriada e Audiovisualidades (UFPR). Presidente da Compós – Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação (2025-2027). Bolsista PQ2 CNPq.

E-mail: valquiriajohn@ufpr.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3463-6528>

Este livro tem origem nas discussões realizadas no GT 22 - Estudos de Televisão e Streaming, no Congresso da ALAIC - Associação Latino-Americana de Investigadores de Comunicação -, realizado em 2024. Seu objetivo principal é oferecer uma análise aprofundada sobre as formas como as ditaduras latino-americanas foram representadas e reinterpretadas na televisão e no streaming, ampliando a compreensão do impacto da repressão política na produção cultural da região.

