

Teledramaturgia e representação histórica: Anos Rebeldes e a redemocratização no Brasil*



Carla Patrícia da Silva Vilão**

Recibido: 2025-11-29 • Enviado a pares: 2026-01-14
Aprobado por pares: 2026-04-28 • Aceptado: 2026-05-19
<https://doi.org/10.22395/angr.v25n49a08>

Resumo

O artigo situa a teledramaturgia brasileira como espaço privilegiado de elaboração simbólica, como documento histórico e como arquivo, enfatizando sua constituição em diálogo com os processos de modernização, ditadura e redemocratização no Brasil. A partir de diversos referenciais, argumenta-se que telenovelas e minisséries articulam ficção e realidade, convertendo conflitos políticos, morais, sociais e culturais em narrativas que estruturam o imaginário nacional e projetam novas sensibilidades sociais. Nesse quadro, a trajetória do autor Gilberto Braga é examinada como caso exemplar da consolidação de uma teledramaturgia crítica e sofisticada, marcada pelo trânsito entre teatro, literatura, cinema e televisão, pelo aprendizado em adaptações literárias e pela colaboração com autores como Janete Clair, além de sua atenção às transformações socioculturais. O texto posiciona a obra no percurso do autor, destacando temas como desigualdade, disputas de poder, transformações de costumes, juventude e resistência política. Em seguida, examina como *Anos Rebeldes* (1992) reencena os conflitos da ditadura e se relaciona com o imaginário estudantil de mobilização nos anos 1990. Conclui-se, dessa maneira, que a minissérie opera como repertório simbólico de memória política, destacando a capacidade da ficção televisiva de atualizar as interpretações sobre o passado e de participar dos debates políticos em contextos de transição democrática.

Palavras-Chave: Televisão; Teatro; Cinema; Democratização; História contemporânea; Juventude; Participação política.

* Este artigo resulta da dissertação de mestrado intitulada *Anos Rebeldes* (Gilberto Braga, 1992): *Representações Ficcionalis de Resistências Frente à Ditadura Militar no Brasil Contemporâneo*, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie (Brasil), com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). A pesquisa foi realizada entre 2022 e 2023, com defesa da dissertação em 7 de fevereiro de 2024.

** Mestra em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (São Paulo, Brasil). Doutoranda em Educação, Arte e História da Cultura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora Concursada da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, Brasil (SME-SP) e da Secretaria Municipal de Educação de Barueri, Grande São Paulo, Brasil (SME-Barueri). Pesquisadora nas áreas de Educação, História, Cultura e Teledramaturgia. carlapats@hotmail.com, ORCID <https://orcid.org/0009-0007-5910-8066>

TELEVISION DRAMA AND HISTORICAL REPRESENTATION: REBEL YEARS (Años Rebeldes) AND REDEMOCRATIZATION IN BRAZIL

Abstract

The article discusses Brazilian television drama as a privileged space for symbolic elaboration, a historical document, and an archive of collective memory, emphasizing its constitution in dialogue with the processes of modernization, dictatorship, and re-democratization in Brazil. Drawing on theoretical contributions, it argues that telenovelas (soap operas) and miniseries link fiction and reality, transforming political, moral, and cultural conflicts into narratives that structure the national imaginary and project new social sensitivities. Within this framework, Gilberto Braga's trajectory is examined as an exemplary case of the consolidation of critical, sophisticated television dramaturgy, marked by his movement across theater, literature, cinema, and television, his early work on literary adaptations, and his collaboration with authors such as Janete Clair. The text analyzes transformations in social norms and sexual diversity, highlighting recurring themes such as inequality and power disputes. It then focuses on the miniseries *Años Rebeldes* (1992) as a key link between youth, politics, and memory, showing how this work reactivates the experience of a dictatorship and becomes a symbolic student mobilization repertoire in the 1990s. This article concludes that Gilberto Braga's television fiction functions as a symbolic archive of Brazilian society, revealing the role of television drama in shaping memory, values, identities, and sociopolitical perceptions within the broader context of re-democratization.

Keywords: Television; Theatre; Cinema; collective memory; Democratization; Contemporary history; Youth; Political participation.

Teledramaturgia y representación histórica: Anos Rebeldes y la redemocratización en Brasil

Resumen

El artículo sitúa la teledramaturgia brasileña como un espacio privilegiado de elaboración simbólica, como documento histórico y como archivo, enfatizando su constitución en diálogo con los procesos de modernización, dictadura y redemocratización en Brasil. A partir de diversos referentes teóricos, se argumenta que las telenovelas y las miniseries articulan ficción y realidad, convirtiendo los conflictos políticos, morales, sociales y culturales en narrativas que estructuran el imaginario nacional y proyectan nuevas sensibilidades sociales. En este contexto, la trayectoria del autor Gilberto Braga es examinada como un caso ejemplar de la consolidación de una teledramaturgia crítica y sofisticada, marcada por el tránsito entre el teatro, la literatura, el cine y la televisión, por el aprendizaje derivado de las adaptaciones literarias y por la colaboración con autores como Janete Clair, además de su atención a las transformaciones socioculturales. El texto sitúa esta obra dentro de la trayectoria del autor, destacando temas como la desigualdad, las disputas de poder, las transformaciones de las costumbres, la juventud y la resistencia política. Posteriormente, examina cómo *Anos Rebeldes* (1992) reescenifica los conflictos de la dictadura y se relaciona con el imaginario estudiantil de movilización de la década de 1990. Se concluye, de este modo, que la miniserie funciona como un repertorio simbólico de la memoria política, destacando la capacidad de la ficción televisiva para actualizar las interpretaciones sobre el pasado y participar en los debates políticos en contextos de transición democrática.

Palabras clave: televisión; teatro; cine; democratización; historia contemporánea; juventud; participación política.

Introdução

A teledramaturgia brasileira consolidou-se, desde os anos 1960, como um dos mais influentes sistemas de representação sociocultural da América Latina (Ribeiro; Sacramento; Roxo, 2018). Ao articular ficção e realidade, telenovelas e minisséries transformaram-se em dispositivos de mediação simbólica, capazes de narrar tensões políticas, dilemas sociais e mudanças nos modos de vida (Feldman, 2008). Nesse sentido, a televisão opera como um "arquivo vivo", aproximando-se da concepção de Pierre Nora (1993) sobre os "lugares de memória", nos quais o passado é continuamente reconfigurado à luz de sensibilidades, afetos e disputas simbólicas do presente.

Conforme observa Esther Hamburger (2005), a teledramaturgia emergiu no interior de um circuito transnacional latino-americano de adaptações e readaptações, fenômeno que revela sua natureza híbrida e continental. A partir da década de 1970, contudo, a incorporação de roteiristas oriundos da literatura, do teatro e do cinema permitiu à televisão brasileira ingressar em um ciclo de modernização estética e política. É nesse contexto que se destaca Gilberto Braga, autor central para a consolidação de uma ficção televisiva realista e crítica. Seu percurso – marcado por adaptações literárias e pela construção de personagens complexos – conferiu densidade narrativa à teledramaturgia, articulando melodrama, crítica social e reflexão histórica (Limeira; Kneipp, 2023).

Minisséries como *Anos Dourados* (1986) e *Anos Rebeldes* (1992) exemplificam essa operação ao revisitarem episódios decisivos da história brasileira e reinscrevê-los no imaginário contemporâneo. *Anos Rebeldes* ocupa lugar singular: ao dramatizar a ditadura civil-militar, tornou-se repertório simbólico da juventude mobilizada nas manifestações pelo *impeachment* de Fernando Collor, em 1992. Sua recepção evidencia o potencial da ficção televisiva de intervir na esfera pública e de reativar memórias políticas, demonstrando como a televisão participa da elaboração do imaginário democrático no Brasil pós-ditadura (Motter; Mungiolli, 2007-2008). Sendo assim, este artigo analisa a minissérie como uma narrativa televisiva que articula juventude, memória política e redemocratização no Brasil. A partir de uma abordagem qualitativa, bibliográfica e interpretativa, busca compreender como a minissérie, situada na trajetória de Gilberto Braga, mobiliza as representações da ditadura civil-militar e dialoga com o engajamento juvenil dos anos 1990.

A teledramaturgia como documento

A teledramaturgia brasileira, desde sua consolidação nas décadas de 1960 e 1970, configura-se como um dos mais potentes espaços de elaboração simbólica e discursiva da sociedade nacional. Ao articular ficção e realidade, o gênero não apenas reflete os contextos sociopolíticos de sua produção, mas também os interpreta criticamente,

transformando-se em um território de mediação cultural no qual se tecem narrativas que funcionam, simultaneamente, como artefatos estéticos, documentos históricos e repositórios de memória. Nessa perspectiva, as produções televisivas, em especial as telenovelas e as minisséries, constituem-se como formas complexas de registro e elaboração da experiência social, permitindo compreender os modos pelos quais uma época se reconhece, se representa e se projeta sobre si mesma (Silva, 2021).

De acordo com Giovani José da Silva (2024), a teledramaturgia brasileira contemporânea tem se destacado por transcender fronteiras nacionais e despertar o interesse de audiências internacionais e de pesquisadores da cultura visual, que a compreendem como um espaço fecundo para a reflexão estética, narrativa e socio-cultural. Tal observação evidencia, assim, a relevância global da teledramaturgia como fenômeno cultural, cuja força simbólica ultrapassa o entretenimento, consolidando-se como objeto legítimo de estudo acadêmico e de diálogo intercultural (Pierre-Coca; Soares Bianchi, 2018). Contudo, nem sempre esse reconhecimento esteve presente: sua construção como linguagem artística e espaço de disputa simbólica foi gradual e atravessada por tensões políticas, transformações tecnológicas e mudanças no próprio sistema televisivo brasileiro, especialmente durante o processo de redemocratização.

Simultaneamente, a teledramaturgia se constitui como um espaço que traduz em imagens, falas e gestos as contradições políticas, sociais e culturais que perpassam a sociedade brasileira. A ficção televisiva, nesse sentido, participa ativamente da produção de identidades e da consolidação de narrativas que estruturam o imaginário nacional. Por sua amplitude e alcance, torna-se um espaço privilegiado de elaboração e disputa de sentidos, no qual os limites entre arte e história se tornam permeáveis, configurando uma verdadeira “poética da memória”. Nesse atravessamento, desloca as fronteiras entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional ao reconfigurar episódios reais sob novos enquadramentos estéticos, enquanto mobiliza elementos imaginativos para iluminar tensões sociais silenciadas pelos discursos oficiais. Ao operar nessa zona híbrida, a televisão expande os limites do narrável e propõe leituras críticas sobre o passado e o presente (Tesche, 2005).

Hamburger (2005, p. 84) destaca que, antes de consolidar sua posição internacional, a teledramaturgia brasileira participou de um intenso circuito transnacional de trocas culturais:

Embora hoje o Brasil exporte novelas para todos os continentes, até o final da década de 1960 importava textos, roteiristas e diretores de países da América Latina, como Argentina, Venezuela, Colômbia e Cuba. Companhias norte-americanas de produtos sanitários e higiênicos, como a Colgate/Palmolive e a Gessy-Lever, produziam inicialmente novelas de rádio, e depois de televisão. Sob os auspícios dessas companhias, desenvolveu-se uma indústria de redação,

adaptação e produção de histórias melodramáticas. A produção de novelas no continente envolveu um fluxo curioso de adaptações e readaptações dos mesmos textos. Roteiristas brasileiros estenderam e adaptaram novelas argentinas para o Brasil. Versões brasileiras seguiam então para a Venezuela, onde eram readaptadas uma vez mais. As adaptações locais visavam atender às leis, regulamentações e convenções de cada país.

Autores como Gilberto Braga, Janete Clair e Benedito Ruy Barbosa souberam explorar com profundidade a dimensão histórica e cultural da teledramaturgia, elaborando enredos que dialogam diretamente com processos de transformação social e política do Brasil. Em obras como *Anos Dourados* e *Anos Rebeldes*, Braga, por exemplo, revisita momentos cruciais da história recente – a ditadura militar e o processo de redemocratização –, articulando emoção, memória e crítica social em narrativas que funcionam como espelhos e arquivos da experiência histórica. Desse modo, a teledramaturgia transcende o estatuto de mero entretenimento, afirmando-se como um documento que registra, interpreta e reconfigura o imaginário cultural brasileiro (Ruy, 2021).

O processo de modernização da teledramaturgia nacional esteve sustentado por determinantes socioculturais e institucionais interligados. Destaca-se, entre eles, a diversificação dos quadros autorais e a incorporação progressiva de valores oriundos do campo artístico-intelectual. As emissoras pioneiras desse movimento, como a Rede Globo, reuniram roteiristas de formações diversas – dentre eles, Bráulio Pedroso, Geraldo Vietri, Lauro César Muniz e Marcos Rey –, oriundos do teatro e da literatura, cujas obras introduziram uma linguagem mais sofisticada, autoral e comprometida com a complexidade da experiência social. Na década de 1970, a televisão brasileira passou a absorver a politização da cultura que caracterizara os meios artísticos e intelectuais dos anos 1960 (Carlos Magno; Baccega, 2018).

Tal processo implicou a contratação de intelectuais vinculados a projetos culturais de esquerda – entre eles Eduardo Coutinho, Dias Gomes, Ferreira Gullar, João Batista de Andrade, Paulo Pontes e Oduvaldo Vianna Filho. A presença desses autores consolidou uma teledramaturgia crítica, sensível às contradições do país e capaz de articular o entretenimento à reflexão social e política, expandindo as fronteiras entre arte e engajamento. Gilberto Braga, falecido em 2021, ingressou na TV Globo no final dos anos 1960, escrevendo um episódio para o programa *Caso Especial*, antes de se consolidar como novelista da emissora. Com formação como crítico de teatro e professor de francês, teve sua entrada na televisão em decorrência de uma oportunidade inesperada que soube aproveitar.

Gilberto Fraga foi reconhecido por abordar questões sociais complexas, marcou a teledramaturgia brasileira com narrativas que problematizaram valores éticos e tensionaram o imaginário nacional. No processo de consolidação estética da

teledramaturgia, a contribuição de Gilberto Braga revela-se decisiva. Seu domínio narrativo e sua atenção às tensões sociais elevaram o gênero à condição de espaço de reflexão crítica sobre o país. Ao articular ficção, memória e comentário social, ampliou os horizontes expressivos da televisão brasileira, tornando sua obra um referencial indispensável para compreender as relações entre teledramaturgia e redemocratização.

Gilberto Braga e a construção da ficção televisiva brasileira

A trajetória de Gilberto Braga é retomada, neste artigo, não como uma reconstrução biográfica exaustiva, mas como um eixo de contextualização autoral para a análise de *Anos Rebeldes*. Interessa observar de que maneira a formação cultural, sua experiência com adaptações literárias e sua atenção às tensões sociais brasileiras contribuíram para a consolidação do seu modo de fazer teledramaturgia. Antes de consolidar-se como um dos principais nomes da teledramaturgia brasileira, Gilberto Braga teve uma intensa proximidade com o universo teatral, fato que contribuiu de maneira significativa para a constituição de seu repertório estético e cultural. Suas lembranças demonstram como esse contato precoce com as artes dramáticas foi determinante para sua formação intelectual, resultado tanto do incentivo familiar quanto das particularidades sociais e institucionais que facilitaram seu acesso aos espetáculos. De acordo com Braga (2010, p. 14):

Meus pais gostavam muito de teatro, desde cedo foram eles que me levavam para assistir a peças, a maioria delas de adultos, porque o teatro infantil antes de Maria Clara Machado era fraco. Mais uma sorte: meu pai, como escrivão de polícia, conseguia entradas gratuitas (todo teatro era obrigado a reservar três ou quatro lugares para a Polícia Federal, por sessão, acho que ainda hoje existe isso). Eu mesmo ia ao centro da cidade de ônibus para pegar os chamados “permanentes”, que passavam de mão em mão, sob o controle de uma funcionária, curiosamente alocada no prédio da Polícia Central, onde depois ficaria o Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS, que aparece em *Anos Rebeldes*.

Esses elementos de formação ajudam a compreender a especificidade da escrita de Braga: uma dramaturgia atravessada pelo repertório literário, pela observação social e pela sensibilidade histórica. É nesse entrelaçamento entre experiência cotidiana e dinâmica profissional que o autor recorda o episódio que resultaria na escrita de seu primeiro *Caso Especial*:

Não lembro quem me informou que a emissora estava pagando uma boa quantia por cada *Caso especial*, programa semanal contando uma história completa a cada apresentação. Eu frequentava a piscina do Clube Campestre, no Alto Leblon, com uma amiga e seus filhos pequenos. Daniel Filho, na época casado com Dorinha Duval, morava ali perto e também tinha o hábito de ir à piscina do Campestre. Eu costumava conversar com Daniel sobre cinema e

teatro e um dia mostrei-me interessado em escrever um Caso especial. Daniel recomendou que eu procurasse Domingos de Oliveira na TV Globo, e foi isso que fiz (Braga, 2010, p. 19).

Gilberto Braga revela que sua inserção na teledramaturgia foi mediada por circuitos informais de sociabilidade, mecanismo estruturante no funcionamento do campo cultural brasileiro. O contato ocasional com Daniel Filho e a indicação que o conduziu à TV Globo evidenciam que sua trajetória profissional se configurou não apenas pelo domínio estético e pela sofisticação narrativa, mas também pela circulação em territórios socioculturais privilegiados, nos quais interações cotidianas adquirem potencial de mobilidade e de consagração no interior da estrutura televisiva. Esse processo demonstra como a formação de roteiristas e autores no Brasil depende, em grande medida, do entrecruzamento entre capital cultural, redes de relacionamento e oportunidades institucionais. Assim, sua ascensão evidencia o modo como práticas informais e relações de sociabilidade se articulam às lógicas internas da indústria televisiva, contribuindo para a consolidação de novos agentes no campo da ficção nacional.

Ainda que tenha trabalhado brevemente como funcionário bancário na juventude, por necessidade financeira após o falecimento do pai, Braga logo consolidou sua atuação na área cultural. A partir de 1972, ingressou na Rede Globo, inicialmente como crítico de cinema e teatro e, em seguida, como autor de telenovelas. Embora Gilberto Braga já tivesse participado de outras produções televisivas, foi com a adaptação de *Escrava Isaura* (1976) que alcançou projeção nacional e consolidou seu nome como um dos principais autores da teledramaturgia brasileira. Já *Dancin' Days* (1978-1979) consolidou seu nome entre os principais autores da teledramaturgia brasileira. A intermediação de figuras consagradas, como Janete Clair e Dias Gomes, foi decisiva para essa transição, evidenciando o reconhecimento de seu potencial criativo dentro da emissora.

Em 1975, a TV Globo, criou um novo horário para a ficção seriada e convidou Gilberto Braga para escrever as adaptações. Não foi difícil rastrear nos arquivos da imprensa registros da receptividade a seus primeiros passos, observando sua ligação com a literatura. Gilberto Braga vai fazer seu aprendizado como roteirista justamente na recriação da literatura brasileira para a televisão (Nogueira, 2002, p. 18).

Destaca-se que a entrada de Gilberto Braga na TV Globo ocorreu em um contexto de experimentação do próprio formato televisivo e que seu percurso inicial esteve diretamente ligado à adaptação literária – um espaço formativo que lhe permitiu desenvolver domínio narrativo e sensibilidade estética. Como observa Nogueira (2002), esse período foi decisivo para sua consolidação como roteirista, pois a transposição da literatura para a televisão funcionou como um laboratório para o aprimoramento de sua escrita dramática. Esse aprendizado inicial não apenas moldou sua capacidade

de construir personagens complexos e tramas sofisticadas, mas também preparou o terreno para a originalidade que marcaria suas obras posteriores, consolidando-o como um dos autores fundamentais do processo de modernização da teledramaturgia brasileira.

Ainda segundo Nogueira (2002), a fase inicial da trajetória de autores televisivos costuma ser marcada pelo aprendizado técnico e pela experimentação de formas narrativas, movimento que se observa também no início da carreira de Gilberto Braga. Entre 1975 e 1978, período em que migrou da crítica teatral para a escrita dramaturgica, Braga dedicou-se sobretudo a adaptações literárias, exercitando procedimentos narrativos próprios da teledramaturgia. Esse processo formativo é marcado e pela convivência e pela orientação de autores consagrados, como Janete Clair, cuja influência foi decisiva para o refinamento de sua prática e para sua consolidação como autor de televisão.

Ao longo das décadas, Braga tornou-se um dos autores mais influentes do país, dominando com rara habilidade a construção de conflitos, o delineamento psicológico de personagens e o entrelaçamento entre questões sociais, comportamentais e políticas. Embora declarasse não ser um entusiasta de discussões políticas, sua obra frequentemente tensionou temas como disputas de poder, desigualdades e moralidade pública – elementos que se tornaram marcas distintivas de seu estilo. Nesse sentido, personagens como Yolanda Pratini, em *Dancin' Days*; Odete Roitman e Maria de Fátima, em *Vale Tudo* (1988); e Laura Prudente da Costa, em *Celebridade* (2003), exemplificam sua competência na criação de figuras complexas, ambíguas e memoráveis.

Sua formação literária, marcada por autores como Machado de Assis, Eça de Queirós e Nelson Rodrigues, aliada à forte influência do cinema americano dirigido por realizadores judeus europeus, como Billy Wilder e Joseph Mankiewicz, contribuiu para a depuração de seus diálogos e para o humor ácido que caracteriza grande parte de sua obra. Braga incorporou à teledramaturgia brasileira elementos estruturais da narrativa cinematográfica, sobretudo ritmo, concisão e precisão verbal, articulando-os à tradição melodramática nacional. Outro aspecto relevante de sua trajetória foi o período de colaboração com Janete Clair, que exercia uma espécie de supervisão textual, prática não formalizada na época, mas fundamental para seu amadurecimento profissional.

Sua atuação no horário nobre consolidou-se como um divisor de águas. Desde *Dancin' Days*, passou a integrar o seleto grupo de autores responsáveis pela manutenção e pela renovação estética da faixa das 20 horas (atual 21 horas). Apenas entre 1999 e 2000 dedicou-se a um horário alternativo, ao escrever *Força de um Desejo*, exibida às 18 horas. Sua permanência no epicentro da produção televisiva brasileira demonstra

não apenas domínio técnico, mas também uma capacidade singular de interpelar a sociedade e captar tendências culturais que atravessaram diferentes gerações. Além de seu protagonismo como autor titular, também exerceu papel fundamental como supervisor de texto, contribuindo para obras como *Lado a Lado* (2012), vencedora do Emmy Internacional. Essas experiências ampliaram seu impacto na formação de novos autores e na continuidade de uma tradição dramatúrgica.

No âmbito deste artigo, interessa especialmente compreender as condições históricas, estéticas e biográficas que fundamentaram a criação da minissérie *Anos Rebeldes*, frequentemente identificada como "herdeira legítima" de *Anos Dourados*. Ambas as produções compartilham temas ligados à memória política, às transformações comportamentais e à emergência de novos sujeitos sociais entre as décadas de 1950 a 1980. Assim, a produção dramatúrgica de Gilberto Braga caracteriza-se pela incorporação sistemática de temas socialmente relevantes, articulando aspectos da vida cotidiana brasileira às tensões políticas, morais e culturais do país (Abdala Junior, 2016).

As obras da teledramaturgia mencionadas adiante não pretendem compor um levantamento exaustivo da produção do autor, mas funcionam como exemplos relevantes das recorrências temáticas interesse para este artigo. Desse modo, foram escolhidas obras que evidenciam os aspectos centrais de sua dramaturgia e que contribuem para a contextualização da composição de *Anos Rebeldes*. *Dona Xepa* (1977), por exemplo, inaugura essa abordagem ao retratar a vida de uma trabalhadora da classe média baixa e os desafios socioeconômicos enfrentados por feirantes no Rio de Janeiro. A pesquisa de campo e o uso intensivo de locações contribuíram para a representação realista das práticas sociais e dos espaços urbanos populares (Feldman, 2008).

Em *Dancin' Days*, uma de suas obras mais emblemáticas, Braga explora disputas familiares, processos de estigmatização e recomposição identitária. A trajetória de Júlia Mattos, marcada pela experiência prisional e pelo esforço de reinserção social, evidencia questões como preconceito, moralidade e reconstrução de laços afetivos. Ao situar esses conflitos no contexto da abertura política e das transformações culturais do final dos anos 1970, a novela articula intimidade e conjuntura social, revelando como a ficção televisiva pode iluminar debates sobre cidadania, desigualdade e pertencimento. Essa abordagem inaugurou um modo de narrar que viria a combinar crítica social e melodrama, tornando-se marca registrada da obra de Gilberto Braga.

Água Viva (1980) desloca o foco para a elite urbana carioca, problematizando estilos de vida, conflitos entre irmãos e transformações nos comportamentos femininos. A telenovela evidencia a tensão entre sucesso profissional, relações afetivas e consumo, situando-se no contexto de reconfiguração da classe média durante a modernização brasileira do final dos anos 1970 e do início dos 1980. Ao retratar essa

sociabilidade marcada pelo hedonismo, pela competição e pela busca da autonomia feminina, a obra revela as contradições de um Brasil que tentava conciliar modernização econômica e conservadorismos persistentes. Com isso, aprofunda-se a crítica às desigualdades e aos dilemas morais da sociedade urbana, consolidando um estilo que combina observação social aguda e teledramaturgia.

Embora Gilberto Braga tenha sido um dos autores centrais da televisão brasileira desde o final dos anos 1970, sua produção entre *Água Viva* (1980) e *Paraíso Tropical* (2007) não se desenvolveu de forma contínua na condição de autor titular de telenovelas. Nesse período, dedicou-se a projetos alternados, como minisséries (*Anos Dourados*; *Anos Rebeldes*; *Labirinto*, de 1998), colaborações em parceria com outros autores e supervisões de texto. Essas escolhas responderam tanto às demandas da emissora quanto à própria busca por formatos que permitissem maior densidade dramática e experimentação estética, características já marcantes em sua obra. Assim, o intervalo não representa ausência criativa, mas constitui um movimento estratégico de diversificação narrativa que contribuiu para sua maturação artística e para o fortalecimento de seu prestígio na Rede Globo.

Em *Paraíso Tropical* (2007), a oposição entre as gêmeas Paula e Taís e o embate entre Olavo e Ivan reatualizam temas recorrentes na obra de Braga: ambição, ética, competição e desigualdade. A narrativa combina crítica social, humor e análise de ascensão profissional, abordando as tensões entre mérito, privilégio e poder nas hierarquias corporativas. Ao articular esses conflitos ao cenário urbano contemporâneo, a telenovela revela a complexidade das dinâmicas de classe na sociedade brasileira pós-redemocratização, expondo as fragilidades de um projeto de modernidade que aprofunda as desigualdades ao mesmo tempo em que celebra a mobilidade social. Com isso, Braga reafirma sua capacidade de traduzir as contradições estruturais do país por meio de personagens e enredos densos (Fernandes, 2015).

Insensato Coração (2011) retoma conflitos familiares por meio da rivalidade entre irmãos, articulando-os a discussões sobre relações amorosas, construção da masculinidade e diversidade sexual. A presença de casais homoafetivos e o enfrentamento do preconceito expandem o repertório temático do autor, que incorpora debates contemporâneos sobre cidadania e direitos. Ao inserir esses temas no horário nobre, Braga contribui para tensionar discursos normativos, expondo as fraturas morais de uma sociedade marcada por desigualdades e conservadorismos persistentes. A novela reafirma, assim, seu empenho em renovar o melodrama brasileiro, integrando crítica social, conflitos éticos e representações plurais da vida urbana.

Em *Babilônia* (2015), sua última telenovela, coescrita com Ricardo Linhares e João Ximenes Braga, o autor intensifica a abordagem de temas sensíveis – como homos-

sexualidade, prostituição, corrupção política e disputa por poder –, inserindo-os nas tensões entre classes sociais e projetos éticos divergentes. O polêmico beijo entre as personagens Estela e Teresa, interpretadas por Nathalia Timberg e Fernanda Montenegro, respectivamente, marcou um ponto de inflexão na representação de afetos dissidentes na teledramaturgia brasileira, evidenciando resistências ainda presentes entre o público e nas instituições midiáticas. Paradoxalmente, aquilo que poderia simbolizar a maturidade cultural da emissora acabou desencadeando boicotes e rejeições, contribuindo para o fracasso de audiência de uma obra anunciada como a grande telenovela comemorativa dos 50 anos da Rede Globo. *Babilônia*, assim, torna-se um caso emblemático das tensões entre inovação narrativa, expectativas sociais e limites da recepção do público brasileiro.

Como observam Xexéu e Stycer (2024, p. 311), ao refletirem sobre a recepção controversa da novela:

Em sua última novela, Gilberto acertou o alvo, mais uma vez. Nadando na contracorrente, como sempre fez, expôs a força da onda conservadora que estava se formando no país. *Babilônia* colocou o dedo na ferida para quem quisesse ver. Para alguns segmentos religiosos, a campanha contra a novela foi um ensaio do que viriam a fazer em 2018, tentando caracterizar a Globo como inimiga e misturando religião e política na campanha eleitoral daquele ano. A intervenção desastrosa na novela mostrou que a Globo não estava preparada para o que estava vindo. A direção da emissora tirou tudo o que supostamente incomodava o público e não colocou nada no lugar. Olhando para trás com calma, parece claro que houve um desmanche, muito mais do que uma operação de salvamento.

Babilônia expôs de maneira contundente a ascensão de uma onda conservadora no país, revelando tensões sociopolíticas que se ampliariam nos anos seguintes. A reação organizada de grupos religiosos e moralistas não apenas fragilizou a novela, mas também antecipou estratégias que seriam mobilizadas no cenário político brasileiro a partir de 2018. O recuo da direção da emissora – que removeu elementos centrais da narrativa sem oferecer alternativas – reforça a percepção de que não houve uma tentativa de reestruturação, mas de um verdadeiro desmonte da obra. Embora *Insen-sato Coração* e *Babilônia* não tenham alcançado o êxito esperado, tais resultados não diminuem a importância de Gilberto Braga, cuja trajetória o consagra como um dos mais brilhantes e inovadores autores da teledramaturgia brasileira, responsável por alguns dos maiores sucessos da história da televisão.

No conjunto de sua obra, destaca-se também a presença consistente da diversidade sexual, retratada em diferentes produções, desde personagens *gays* secundários em *Dancin' Days* até núcleos homoafetivos mais complexos em *Vale Tudo*, *Paraíso Tropical* e *Insen-sato Coração*. A construção dessas narrativas contribuiu para ampliar a visibilidade

de sujeitos historicamente marginalizados e para inserir debates sobre preconceito, direitos e reconhecimento no espaço da televisão de grande audiência. Não se pode ignorar que essa sensibilidade narrativa dialoga, de modo profundo, com a própria experiência de Gilberto Braga como homem homossexual, cuja trajetória pessoal foi atravessada por décadas de repressão moral e transformações culturais no Brasil. Sua obra, ao mesmo tempo estética e política, tensiona fronteiras normativas e reafirma a teledramaturgia como espaço de disputa simbólica e de elaboração pública de identidades dissidentes.

A produção de Gilberto Braga permanece, assim, como referência incontornável para a compreensão da ficção televisiva no Brasil e de seu papel na construção da memória, dos valores e das identidades contemporâneas. Sua obra articula, de forma singular, engajamento estético, leitura crítica da sociedade e elaboração narrativa capaz de mobilizar amplos setores do público. Mais do que apenas um episódio isolado em sua carreira, *Anos Rebeldes* pode ser compreendida como síntese de uma escrita televisiva que transforma os conflitos privados em modos de ler e interpretar a história brasileira (Vilão, 2024).

Anos Rebeldes: juventude, política e memória

Em 1992, a televisão brasileira apresentou ao público, em horário nobre e por meio de sua maior rede de comunicação, uma narrativa ficcional que reatualizava a memória da resistência ao regime militar. A minissérie *Anos Rebeldes* retomava, sob a forma dramatizada, os episódios de mobilização política das décadas de 1960 e 1970, fornecendo à juventude dos anos 1990 um conjunto de referências simbólicas que dialogava diretamente com a conjuntura nacional (Abdala Junior, 2012). Nesse contexto, a crise de legitimidade enfrentada pelo governo de Fernando Collor de Mello, amplamente acusado de corrupção, desencadeou uma mobilização estudantil de grande alcance nacional. Esses atos culminaram na formação do chamado Movimento “Caras-Pintadas”, uma referência ao gesto performativo dos manifestantes, que pintavam o rosto com as cores verde e amarela, acrescidas de marcas em tinta preta, como símbolo de protesto e identidade coletiva.

Como observa Zuenir Ventura (2018, p. 24), ao refletir sobre o ímpeto transformador da juventude daquele período:

Na verdade, a aventura dessa geração não é um folhetim de capa e espada, mas um romance sem ficção. O melhor do seu legado não está no gesto muitas vezes desesperado; outras, autoritário, mas na paixão com que foi à luta, dando a impressão de que estava disposta a entregar a vida para não morrer de tédio. Poucas – nem a efêmera geração dos caras-pintadas – lutaram tão radicalmente por seu projeto, ou por sua utopia. Ela experimentou os limites

de todos os horizontes: políticos, sexuais, comportamentais, existenciais, sonhando em aproximá-los todos.

A leitura de Ventura revela a intensidade singular da geração que enfrentou a ditadura, destacando não apenas sua atuação política, mas principalmente o vigor existencial que mobilizou seus gestos e escolhas. Ao caracterizá-la como um "romance sem ficção", o autor sublinha a dimensão profunda de entrega e de risco que marcou aquele período, no qual a busca por liberdade atravessou fronteiras políticas, comportamentais e afetivas. Essa formulação evidencia que a força dessa juventude residiu menos na espetacularidade dos atos do que na profundidade ética e utópica de seu engajamento.

A minissérie organiza sua narrativa em três fases – "Os anos inocentes" (1964), "Os anos rebeldes" (1966) e "Os anos de chumbo" (1968) –, culminando em um epílogo que remete à anistia de 1979. Essa divisão temporal articula os movimentos afetivos e políticos dos protagonistas, sobretudo as tensões que atravessam o relacionamento de João Alfredo e Maria Lúcia e os limites impostos pela conjuntura ditatorial, enriquecidos pelos painéis documentais dirigidos por Silvio Tendler. Embora o eixo inicial recaia sobre João, Maria e o grupo de amigos formado no Colégio Pedro II, a trama gradualmente desloca seu centro dramático para Heloísa (Cláudia Abreu), personagem cuja trajetória sintetiza o projeto estético e político da obra. Sua convivência com o grupo, mediada por Maria Lúcia e, especialmente, pelos diálogos com João Alfredo acionam um processo de conscientização que a leva a romper com a vida burguesa, abandonar um casamento arranjado e aderir à luta armada, espelhando o caminho de radicalização vivido por parte da juventude nos anos durante a ditadura (Galvão, 2011).

Heloísa surge, assim, como uma figura heroica contraposta ao pai, Fábio Andrade Brito (José Wilker), empresário poderoso e alegoria do regime autoritário. A oposição entre ambos concentra as principais tensões temáticas da minissérie – políticas, geracionais, sexuais, raciais e culturais –, trazendo para a esfera íntima o conflito estrutural entre autoritarismo e resistência. A construção do pai como vilão absoluto, associado à violência estatal e à repressão clandestina, intensifica o caráter melodramático da obra e sublinha a crítica histórica que orienta *Anos Rebeldes*. Gilberto Braga (2010) observa que a recepção da minissérie ultrapassou os limites da ficção, influenciando diretamente a mobilização política da juventude brasileira nos anos 1990 (Vicente; Vicente, 2016).

Segundo o autor, *Anos Rebeldes* acabou sendo incorporada como referência simbólica pelas lideranças estudantis durante os protestos contra o governo Collor:

Parece que a força dos líderes estudantis de 92 foi decisiva nessa façanha e, pelo que soube, muitos deles aproveitaram o sucesso de *Anos Rebeldes* para chamar os jovens às ruas, às passeatas contra Collor. Eles diziam: "Ei, vocês

não estão vindo na TV como foi importante a atuação dos estudantes? Nós temos que ir para a rua pedir o impeachment!” Realmente, usaram o conteúdo de série para compor esse movimento (Braga, 2010, p. 30; *itálicos no original*).

Braga evidencia como a minissérie ultrapassou a condição de produto televisivo para converter-se em referência mobilizadora no cenário político de 1992. Ao ser apropriada pelas lideranças estudantis, a obra funcionou como um repertório simbólico capaz de reforçar a legitimidade das manifestações e incentivar a participação juvenil nos protestos pelo *impeachment* de Collor, demonstrando o potencial da teledramaturgia para intervir na esfera pública (Nunes, 2016).

Lembro-me de ter visto, talvez em algum jornal, a foto de um cartaz carregado pelos caras-pintadas onde estava escrito: “Anos Rebeldes, último capítulo: Fora Collor”. Desde que as passeatas tiveram início, tive que fugir dos jornalistas, que me procuravam e queriam que eu dissesse que o programa era o responsável por toda a movimentação política contra Collor, que o programa é que tentava expulsar o presidente do Planalto. Eu não queria falar sobre o assunto, pois seria extremamente arrogante dizer que *Anos Rebeldes* contribuiu e, por outro lado, seria mentira dizer que não (Braga, 2010, p. 31; *itálicos no original*).

O impacto sociocultural da minissérie revelou-se expressivo. Elementos de sua trilha sonora, como a canção *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, passaram a compor o repertório das manifestações públicas, funcionando como marcadores identitários de uma geração politicamente mobilizada (Antonietti, 2012). A ambientação histórica e emocional de *Anos Rebeldes* foi construída não apenas por meio de pesquisa documental, mas também a partir do contato direto do elenco com vivências reais da repressão ditatorial. Nesse contexto, um dos episódios mais significativos foi registrado por Xexéu e Stycker (2024, p. 228):

Anos Rebeldes teve uma pré-produção muito cuidadosa. O momento mais marcante foi um encontro do elenco com Bete Mendes na casa do diretor Dennis Carvalho. A atriz, que foi militante política e sofreu tortura durante a prisão, em 1970, elegeu-se deputada federal pelo PT em 1983. Bete não costumava falar sobre a experiência da tortura, mas se propôs a dar um depoimento ao elenco. Foi uma noite memorável, poderosa e forte, um dos materiais mais ricos a que o elenco teve acesso. “Acendeu um interruptor”, disse Cássio Gabus Mendes. “A gente tinha material de pesquisa, tinha livros, mas é bem diferente. Foi um clique maravilhoso, nesse sentido, de você começar a enxergar a atmosfera, que ambiente é esse”.

O episódio descrito evidencia o empenho da produção de *Anos Rebeldes* em proporcionar ao elenco um contato direto com relatos autênticos de violência e resistência durante a ditadura militar. O testemunho de Bete Mendes, permeado por memórias de dor, coragem e vivência política, ofereceu aos atores uma compreensão concreta

e sensível da atmosfera repressiva que a minissérie buscava retratar. Esse encontro – percebido pelo elenco como um verdadeiro “interruptor” – demonstra a intenção da dramaturgia de ir além da pesquisa bibliográfica, incorporando experiências vividas ao processo de construção cênica. Desse modo, a obra reafirma sua condição de ficção profundamente ancorada na memória histórica, capaz de mobilizar afetos e reconstituir, com densidade, o clima sociopolítico do período (Melo, 2006).

Ademais, a atriz Cláudia Abreu, intérprete da personagem Heloísa – jovem engajada na luta contra a ditadura –, foi simbolicamente associada à figura de “musa” do movimento estudantil, ainda que tenha rejeitado tal designação.

Heloísa (Cláudia Abreu) [...] A jovem filha do poderoso empresário, inicialmente uma adolescente voluntariosa, problemática, embora doce e extremamente simpática, brincalhona, o segundo papel feminino do programa. Colega de curso de francês de Maria Lúcia nos primeiros capítulos, as duas vão se tornar grandes amigas durante a história. Na primeira fase, Heloísa parece um pouco desajustada, precoce, quer liberdade, respeito como ser humano, desencadeando crises familiares típicas da década que acabou transformando radicalmente as relações entre pais e filhos (Braga, 2010, p. 35).

A representação de Heloísa revela uma personagem que condensa as tensões geracionais dos anos 1960, especialmente ao emergir como filha de um banqueiro influente, pertencente a uma elite econômica que sustentou política e financeiramente o regime militar. Sua inquietação, precocidade e busca por autonomia evidenciam o choque entre a rigidez autoritária do ambiente familiar, alinhado à ordem ditatorial, e o despertar de novas subjetividades juvenis. Assim, Heloísa não apenas expressa conflitos individuais, mas também encarna as transformações socioculturais que reconfiguraram as relações entre pais e filhos em um contexto marcado por profundas disputas políticas e morais (Pinheiro, 2020).

A caracterização de Heloísa como uma das figuras mais marcantes de *Anos Rebeldes* evidencia a importância da atuação de Cláudia Abreu na construção dramática da obra. Nesse sentido, Xexéu e Stycer (2024, p. 228) destacam o impacto da personagem na narrativa:

A grande surpresa de *Anos Rebeldes* foi Cláudia Abreu. Ela roubou a cena no papel do papel de Heloísa, filha do milionário Fábio Brito (José Wilker) e da bela e entediada Natália (Betty Lago). Na primeira parte da minissérie, Heloísa é uma jovem de temperamento rebelde que enfrenta o pai, mas aparentemente é fútil e alienada. Na segunda parte, Heloísa se engaja na luta armada e atua em ações clandestinas, incluindo assaltos e sequestros. A jovem guerrilheira loira e linda conquistou o Brasil. Cláudia foi escalada por vontade de Gilberto, que já havia visto a atriz em outros trabalhos na emissora.

A construção da personagem Heloísa evidencia a capacidade de Gilberto Braga de articular juventude, política e experiência subjetiva em meio a um cenário de profunda polarização sociopolítica. Seu percurso – do aparente desinteresse inicial ao engajamento na luta armada – funciona como metáfora das tensões, rupturas e ambiguidades vividas por uma geração marcada pelos efeitos da ditadura civil-militar. A escolha de Cláudia Abreu, cuja interpretação confere densidade e complexidade à narrativa, intensifica essa alegoria. Desse modo, Heloísa emerge como um símbolo das transformações individuais produzidas em contextos de conflito e repressão. *Anos Rebeldes*, portanto, constituiu-se como um poderoso produto televisivo que reuniu espetáculo, política e mídia (Rubim, 2002).

Nesse movimento, as minisséries assumiram papel central, como destaca Kornis (2011, p. 103; *itálicos no original*):

Aspectos e momentos da história brasileira foram incorporados à programação ficcional televisiva a partir do ano de 1984, quando a Rede Globo colocava no ar as chamadas minisséries, integrando as *Séries* brasileiras, exibidas a partir das 22 horas. Foi numa conjuntura de retomada democrática, ao final do regime militar, que a história nacional passou a ser contada pela televisão, inclusive seus acontecimentos mais recentes. Do ponto de vista de suas construções narrativas, as minisséries viriam a seguir a mesma tendência já firmada nas telenovelas da emissora desde o início dos anos 1970, quando uma linguagem realista trouxe para a pequena tela temas da realidade brasileira colocados no ar em rede nacional. Ao abrir essa linha de programação, a Rede Globo lançava um novo produto ficcional, visando atingir um público mais sofisticado e pretensamente mais exigente, audiência típica das produções destinadas àquele horário.

A análise de Kornis (2011) evidencia que o surgimento das minisséries coincidiu com a abertura política e marcou um novo modo de narrar a história nacional na televisão. Ao adotar uma estética realista e tematizar acontecimentos recentes, esse formato ampliou a capacidade da ficção televisiva de refletir a sociedade brasileira, ao mesmo tempo em que buscava um público mais exigente. Dessa forma, as minisséries consolidaram-se como espaço privilegiado para a elaboração cultural da memória e das tensões do período de redemocratização. *Anos Rebeldes* extrapolou sua condição de produto televisivo, assumindo papel ativo na construção e no fortalecimento das práticas de engajamento político da juventude brasileira naquele momento histórico.

Nesse processo, obras como *Anos Rebeldes* adquiriram especial relevância. Ao revisitar a ditadura e reencenar a politização juvenil, a minissérie contribuiu para reativar a memória política do país, oferecendo ao público uma forma sensível de refletir sobre o autoritarismo, a resistência e as tensões que marcaram o caminho para a redemocratização. Assim, a cultura televisiva brasileira não apenas acompanhou

a transição democrática, mas também contribuiu para moldá-la, tornando-se parte fundamental do imaginário coletivo que deu sentido ao retorno das liberdades civis e ao desejo de reconstrução nacional (Pinheiro, 2020).

Considerações finais

A leitura da teledramaturgia brasileira, com ênfase na obra de Gilberto Braga, permite afirmar que a ficção televisiva se configura como instância estratégica de elaboração simbólica da vida política, social e cultural do país. Longe de se restringirem ao entretenimento, telenovelas e minisséries assumem funções que ultrapassam a narrativa dramática, constituindo registros capazes de expressar sensibilidades, tensões e conflitos que atravessam diferentes conjunturas da sociedade brasileira. Nesse sentido, conforme assinala Maria Lourdes Motter (1998), tais produções mobilizam mecanismos de interpretação que articulam experiência social e representação ficcional, contribuindo para ampliar a compreensão do público sobre processos históricos e dinâmicas coletivas. Esse movimento torna-se particularmente evidente em *Anos Rebeldes*, cuja abordagem da juventude, da política e da memória evidencia a potência crítica da obra televisiva.

O percurso intelectual e artístico de Braga – constituído na interface entre crítica cultural, literatura, teatro e cinema – conferiu-lhe condições de forjar uma dramaturgia que articula precisão narrativa, densidade estética e aguda leitura crítica do país, produzindo narrativas que não apenas refletem, mas também interrogam, desestabilizam e reconfiguram o imaginário nacional. Suas criações, marcadas pela imbricação entre melodrama e realismo social, incorporam de modo sistemático, questões relativas à desigualdade, à mobilidade social, ao autoritarismo, à corrupção, à diversidade sexual e às transformações dos costumes, ampliando o repertório de debates em circulação no espaço público midiático.

Ao revisitar momentos decisivos da história recente – da abertura política ao processo de redemocratização –, Braga converte a ficção televisiva em um arquivo cultural privilegiado, no qual se entrelaçam afetos sociais e crítica histórica. Sua obra inscreve-se, assim, como testemunho estético de seu tempo e como matriz interpretativa para a compreensão das articulações entre mídia, política e sociedade no Brasil contemporâneo. Nesse conjunto, *Anos Rebeldes* destaca-se como síntese exemplar dessa potência narrativa: ao reconstituir a experiência juvenil sob a ditadura civil-militar e dialogar diretamente com a conjuntura de seu lançamento, a minissérie reafirma a capacidade da televisão de mobilizar memórias, subjetividades e formas de engajamento político. É precisamente nesse cruzamento entre história, ficção e participação social que se ancora *Anos Rebeldes*, como um marco na representação da juventude, da resistência e da cultura política brasileira.

Referências

Novelas & Minisséries

- ÁGUA Viva. Roteiro de Gilberto Braga, Manoel Carlos e Leonor Basseres. Direção de Roberto Talma e Paulo Ubiratan, Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 1980. 160 capítulos.
- ANOS Dourados. Roteiro de Gilberto Braga. Direção de Roberto Talma. Rio de Janeiro: TV Globo, 1986. 20 capítulos.
- ANOS Rebeldes. Roteiro de Gilberto Braga. Direção de Dennis Carvalho, Minissérie, Rio de Janeiro: TV Globo, 1992. 20 capítulos.
- BABILÔNIA. Roteiro de Gilberto Braga, Ricardo Linhares e João Ximenes Braga. Direção de Dennis Carvalho e Maria de Médicis, Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 2015. 143 capítulos.
- CASO Especial. Teledramaturgia não seriada. Direção Vários. Rio de Janeiro: TV Globo, 1971. 172 episódios.
- CELEBRIDADE. Roteiro de Gilberto Braga. Direção de Dennis Carvalho, Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 2003. 221 episódios.
- DANCIN' Days. Roteiro de Gilberto Braga. Direção de Daniel Filho, Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 1978. 174 episódios.
- DONA Xêpa. Roteiro de Gilberto Braga. Direção de Herval Rossano, Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 1977. 132 capítulos.
- ESCRAVA Isaura. Roteiro de Gilberto Braga. Direção de Herval Rossano e Milton Gonçalves, Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 1976. 100 episódios.
- FORÇA de um Desejo. Roteiro de Gilberto Braga. Direção de Marcos Paulo e Alcides Nogueira. Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 1999. 226 episódios.
- INSENSATO Coração. Roteiro de Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Direção de Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra. Telenovela. Rio de Janeiro: TV Globo, 2011. 185 capítulos.
- LABIRINTO. Roteiro de Gilberto Braga. Direção de Dennis Carvalho, Minissérie, Rio de Janeiro: TV Globo, 1998. 20 capítulos.
- LADO a Lado. Roteiro de João Ximenes e Cláudia Lage. Direção: Dennis Carvalho e Vinícius Coimbra, Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 2012. 154 episódios.
- PARAÍSO Tropical. Roteiro de Gilberto Braga e Ricardo Linhares. Direção de Dennis Carvalho, Telenovela, Rio de Janeiro: TV Globo, 2007. 179 capítulos.
- VALE Tudo. Roteiro de Gilberto Braga, Aguinaldo Silva, Leonor Basséres. Direção de Dennis Carvalho e Ricardo Waddington, Telenovela. Rio de Janeiro: TV Globo, 1988. 204 episódios.

Obras

- Abdala Junior, R. (2012). Brasil anos 1990: teleficção e ditadura – entre memórias e história. Topoi, 13(25), 94-111.

- Abdala Junior, R. (2016). Um papel histórico para a teleficção: a minissérie Anos Rebeldes e a cultura histórica brasileira dos anos 1980. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 9(20). Recuperado de <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/978>
- Antonietti, A. C. (2012). A música da minissérie brasileira no exemplo de Anos Rebeldes [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp. <https://hdl.handle.net/20.500.12733/1617777>.
- Braga, G. (2010). Anos Rebeldes: os bastidores da criação de uma minissérie. Rocco.
- Carlos Magno, M. I.; Baccega, M. A. (2018). La crítica en el proceso de construcción del formato telenovela brasileña en los años 1970. *Revista de Estudios Brasileños*, 5(9), 29-40. <https://doi.org/10.14201/reb2018592948>.
- Castro, N. A. P. de (2012). Anos Rebeldes: e o uso da imagem como elemento potencial didático em leitura crítica da mídia e formação de capital social. *Revista Aedos*, 4(11). Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/30642>
- Coelho, L. M. (2021). "Caras Pintadas": a juventude estudantil em 1992 e suas imagens em movimento [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. Repositório PUCSP. <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/24541>
- Cresqui, C. (2009). Procedimentos narrativos de minisséries televisivas na transposição de fatos da história: os casos de Anos Rebeldes, Agosto e JK [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – PUCRS. <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4395>
- Feldman, I. (2008). O apelo realista. *Revista FAMECOS*, 15(36), 61-68. <https://doi.org/10.15448/1980-3729.2008.36.4416>.
- Fernandes, C. M. (2015). A narrativa ficcional e a representação dos fatos políticos na telenovela. *E-Compós*, 17(3). <https://doi.org/10.30962/ec.1061>.
- Galvão, G. S. (2012). A construção da memória coletiva acerca da Ditadura Militar brasileira através da teledramaturgia: os casos de Anos Rebeldes (1992) e Amor e Revolução (2011). *Anais do XVIII Encontro Regional (ANPUH – MG)*. https://encontro2012.mg.anpuh.org/resources/anais/24/1340761076_ARQUIVO_textoanpuh.pdf
- Hamburger, E. (2005). O Brasil antenado: a sociedade da novela. Zahar.
- Kornis, M. A. (2011). As "revelações" do melodrama, a Rede Globo e a construção de uma memória do regime militar. *Significação: revista de cultura audiovisual*, 38(36), 173-193.
- Limeira, M. A. B.; Kneipp V. A. P. (2023). Memória e autoria na teledramaturgia brasileira: um estudo sobre a série documental Gilberto Braga meu nome é novela. *Revista Alterjor*, 28(2), 402-423. <https://doi.org/10.11606/issn.2176-1507.v28i2p402-423>.
- Melo, A. C. P. de. (2006). História e ficção: na minissérie Anos Rebeldes [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Uberlândia]. Repositório Institucional – Universidade Federal de Uberlândia. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16427>
- Motter, M. L. (1998). Telenovela: arte do cotidiano. *Comunicação & Educação*, 13, 89-102.

- Motter, M. L.; Mungiolli, M. C. P. (2007-2008). Gênero teledramatúrgico entre a imposição e a criatividade. *Revista USP*, 76, p. 157-166. Recuperado de <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13647/15465>
- Nogueira, L. (2002). O autor na televisão. Goiânia/ São Paulo: UFG/ Edusp.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 10, 7-28.
- Nunes, M. L. (2016). Teledramaturgia de minissérie: a relação entre história e ficção em *Anos Rebeldes* [Dissertação de mestrado, Pontifícia Universidade Católica de Goiás]. Biblioteca digital de teses e dissertações – PUC Goiás. <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/3508>
- Paiva, C. C. (2005). A parte do diabo na ficção de Gilberto Braga: um estudo de mídia e moralidades pós-modernas. *Conceitos*, 11(12), 70-77. Recuperado de <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-ficcao-gilberto-braga.pdf>
- Pierre-Coca, A.; Soares-Bianchi, G. (2018). Teledramaturgia brasileira contemporânea: rupturas, desterritorialidad y reterritorialidad de sentidos. *Razón Y Palabra*, 22(2_101), 535-546. Recuperado de <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1089>
- Pinheiro, D. (2020). *Anos Rebeldes e a abertura da teleficção*. *Sociologia & Antropologia*, 10(3), 907-930.
- Ribeiro, A. P. G.; Sacramento, I.; Roxo, M. (Orgs.). (2018). *História da televisão no Brasil*. Contexto.
- Rubim, A. A. C. (2002). *Espetáculo, política e mídia*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior, 1-26.
- Ruy, L. G. (2021). De quem é o Brasil que aparece na tela? Uma análise sobre narrativa, poder e representação social na teledramaturgia brasileira. *Pensata*, 9(2). Recuperado de <https://periodicos.unifesp.br/index.php/pensata/article/view/11227>
- Silva, G. J. da. (2024). Ensino, História & Telenovela: A Arte de Vender Sabão em *Pó* através do espelho mágico. Em G. J. da Silva, F. C. de Lima, & M. A. F. Costa (Orgs.), *Ensino de história & teledramaturgia* (pp. 17-34). Paco Editorial.
- Silva, J. L. B. L. da. (2021). Teledramaturgia brasileira: um panorama dessa expressividade no contexto brasileiro. *Revista Água Viva*, 6(1). Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/aguaviva/article/view/31982>
- Tesche, A. (2003). Mediações e trocas simbólicas na teledramaturgia brasileira. *Estudos de Sociologia*, 1, 162-174.
- Ventura, Z. (2018). 1968: o ano que não terminou. *Objetiva*.
- Vicente, K. B.; Vicente, K. B. (2016). A minissérie *Anos Rebeldes*: aspectos político-culturais das mobilizações estudantis. *Travessias*, 10(1), 89-102.
- Vilão, C. P. da S. (2024). *Anos Rebeldes* (Gilberto Braga, 1992): Representações ficcionais de resistências [Dissertação de mestrado, Universidade Presbiteriana Mackenzie]. Adelpha Repositório Digital. <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/38310>
- Xexéu A.; Stycer M. (2024). *Gilberto Braga: o Balzac da Globo – vida e obra do autor que revolucionou as novelas brasileiras*. Intrínseca.