

Literacia da memória: a ficção televisiva como espaço de formação de cidadãos politicamente conscientes^a

Memory literacy: television fiction as a space for shaping politically conscious citizens

PEDRO LOPES^b

Universidade Católica Portuguesa. Lisboa – Portugal

GUSTAVO CARDOSO^c

Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa – Portugal

MARIA INÁCIA REZOLA^d

Instituto Politécnico de Lisboa. Lisboa – Portugal

RESUMO

Na sociedade contemporânea, a televisão tem vindo a substituir-se a uma certa cultura livresca no conhecimento do passado, o que torna particularmente relevante perceber o contributo dos formatos de ficção audiovisual na criação da memória social, com o objectivo de construirmos uma literacia da memória que permita reconhecer os mecanismos de construção da identidade colectiva e do sentido de pertença a uma determinada comunidade. Tendo em conta o consumo crescente de ficção audiovisual, julgamos relevante compreender o papel que a ficção histórica e de época pode ter na revisão discursiva do passado e da “verdade do passado”, assim como da sua relação com o poder do Estado e os contrapoderes que tentam influenciar a construção da memória nacional.

Palavras-chave: Audiovisual, história, memória, identidade.

ABSTRACT

In contemporary society, television has been replacing a certain bookish culture in the knowledge of the past, which makes it particularly relevant to understand the contribution of audiovisual fiction formats in the creation of social memory, with the aim of building a literacy of memory that allows us to recognize the mechanisms of collective identity construction and the sense of belonging to a particular community. Given the growing consumption of audiovisual fiction, we believe it is important to understand the role that historical and period fiction can play in the discursive revision of the past and the “truth of the past,” as well as its relationship with state power and the counterpowers that attempt to influence the construction of national memory.

Keywords: Audiovisual, history, memory, identity.

^a O artigo tem por base a investigação original de Pedro Lopes, sob orientação de Gustavo Cardoso e Maria Inácia Rezola.

^b Doutorando em Ciências da Comunicação, ISCTE-IUL. Diretor-Geral de Conteúdos da produtora portuguesa SP Televisão e da sua marca internacional SPi. Docente na Universidade Católica Portuguesa. Vencedor do International Emmy Awards para Melhor Telenovela (2011), com “Laços de Sangue”. É o criador e *showrunner* de “Glória” (2022), a primeira série original portuguesa da Netflix, e de Codex 632” (2023), primeira coprodução internacional da Globoplay. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9283-6117>. E-mail: pedro.lopes@sptelevisao.pt.

^c Doutorado em Ciências da Comunicação pelo Iscte-IUL e investigador do CIES-Iscte. Professor Catedrático do Iscte-IUL. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2067-4718>. E-mail: gustavo.cardoso@iscte.pt.

^d Doutorada em História Institucional e Política Contemporânea pela Universidade Nova de Lisboa e investigadora do Instituto de História Contemporânea (IHC-NOVA) e do LIACOM (ESCS-IPL). Professora da Escola Superior de Comunicação Social (ESCS-IPL). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2102-0479>. E-mail: irezola@escs.ipl.pt.

INTRODUÇÃO

A LINGUAGEM FÍLMICA É um veículo de comunicação e de aprendizagem, pelo que tem servido para preservar os factos que, em determinada época, se consideraram relevantes, instrumentalizando uma tecnologia ao serviço da memória ou da hegemonia de uma visão do passado, regenerando os mecanismos de heterorreconhecimento e de autorreconhecimento, com o contributo legitimador do Estado e dos poderes instituídos, mas também, em sentido inverso, dando voz aos que foram silenciados e marginalizados nos discursos dominantes (Foucault, 1997).

A memória é um sistema de representações que constrói uma imagem do passado recorrendo ao presente e aos seus quadros de significação (Hall, 2005). Esse processo intencional, que permite transportar o passado para o presente e projetá-lo no futuro, mantém uma distância crítica em relação ao passado, o que, num contexto democrático, pressupõe negociação e conflito entre uma pluralidade de actores sociais.

Na contemporaneidade, a ficção vem assumindo-se como mais verdadeira que a historiografia (Augé citado por Todorov, 1992), fugindo do controlo dos organismos oficiais e políticos que tiveram o monopólio da construção da narrativa do passado, forjando-se, muitas vezes, como uma versão conflitual, ou, pelo menos, em diálogo com a narrativa oficial ou da nação, aproximando-se da memória individual de seus autores e, por isso, constituindo-se como um espaço interpretativo moldado por determinadas experiências emocionais e por expectativas pessoais.

A produção audiovisual dos regimes democráticos contemporâneos pode estar menos exposta à manipulação ideológica das elites dominantes. No entanto continua a ser largamente aprovada ou articulada por elas (Fentress & Wickham, 1994), ainda que o Estado e as suas elites tenham, por vezes, de conviver e gerir diferentes graus de conflituosidade com a indústria do cinema e da televisão, que se encontra simultaneamente dentro e fora do sistema (Ferro, 2017). Isso não significa que a ficção exibida nos ecrãs se tenha tornado uma visão descomprometida ou radicalmente alternativa das fontes oficiais, mas abriu uma rede de possibilidades, de novas temáticas e visões, recrutando abertamente o presente na reconstrução das memórias ou recrutando o passado como parte das lutas do presente.

A actividade artística depende de um grande investimento financeiro, pelo que também ela está obrigada ao compromisso — já não de agradar às instituições, mas ao público —, o que resulta frequentemente na obrigação de acomodar versões conflituais para garantir a máxima audiência e o retorno do investimento. As plataformas de *streaming* surgem, dessa forma, como um

desafio ao discurso tradicional da narrativa que se constrói no Estado e nos centros académicos subordinados, constituindo-se como poderosos motores económicos, mas também culturais, desterritorializados e de múltiplas influências. Os grupos de media transnacionais correm ao lado ou, por vezes, contra a visão instituída, que ainda é muito marcada pela definição de datas comemorativas e pela promoção de figuras e eventos seleccionados, os quais se constituem como faróis da retórica política e do discurso de legitimação do Estado a partir do passado (Fentress & Wickham, 1994).

No entanto as relações de poder estão presentes em diferentes contextos, e a indústria audiovisual não é alheia a essa hierarquização dos conteúdos, com os produtos em língua inglesa a viajarem com maior facilidade para fora do seu território natural, pelo que se destaca a relação que se tem vindo a criar entre as periferias e o centro — do mundo em que o inglês não é a língua nativa —, e como as diferentes forças marginalizadas têm vindo a criar dinâmicas dispersas que se constituem como espaço de contestação e diferenciação e, nalguns casos, de domesticação, passando a incorporar o discurso dominante numa versão desradicalizada.

A investigação em curso pretende, dessa forma, concretizar-se na criação de uma literacia da memória em que se reconheça a pluralidade de forças que coexistem na sociedade e a tensão das diferentes narrativas que se encontram em constante negociação.

PRIMEIRO ACTO

O nosso percurso académico e profissional começou no estudo e ensino da História e derivou para o *Storytelling*, o que justifica, em parte, a opção pela temática da literacia da memória e das múltiplas reconstruções discursivas do passado. Os estudos desenvolvidos na América Latina por autores como Jesús Martín-Barbero e Maria Immacolata Vassallo de Lopes sobre a teoria das mediações tiveram uma importância significativa nos primeiros trabalhos que elaborámos, os quais se centravam na articulação entre práticas de comunicação e movimentos sociais. Muitos desses estudos tiveram como objecto de análise a telenovela, formato referido como narrativa popular da nação, pela sua capacidade de actuar como agente de construção e reconstrução de identidades culturais indígenas (Appadurai, 2004; Martín-Barbero, 2014). Não será aqui que nos vamos fixar, mas foram leituras importantes que introduziram a ficção televisiva, em particular a telenovela, como elemento estruturante na criação de identidade e na produção de uma história do presente em países como o Brasil e muitos outros de língua espanhola na América Latina.

O nosso caminho traz-nos de regresso à nossa matriz ocidental, ainda que a identidade europeia seja agora outra — uma construção recente, económica, política e cultural, que se quer simultaneamente supranacional e local. Uma Europa com fronteiras fluídas, que colide com as reincidentes exaltações identitárias.

Perante a concorrência crescente na construção da memória e a diversificação dos centros de poder, cada vez mais desterritorializados, não podemos deixar de nos perguntar qual a função social da ficção audiovisual, em particular do género histórico e de época, na construção da memória e de novas mitologias na sociedade contemporânea.

O que nos inspirou essa preocupação prendeu-se com situações com as quais fomos confrontados no decorrer da estreia da série *Glória* (Netflix), um projecto muito pessoal que partiu da realidade dos factos para a construção de uma narrativa ficcional verosímil, mas que se constituiu, para a sociedade portuguesa, como resgate de uma realidade oculta, desconhecida da generalidade dos portugueses e até da comunidade académica.

A série histórica serviu mais do que uma vez como exemplo para que políticos, jornalistas e académicos de diferentes áreas explicassem as estratégias de propaganda e contrainformação que existiram durante o período da Guerra Fria e que continuam a ser usadas por governos mais ou menos autocráticos para controlar a narrativa dos acontecimentos, como a invasão do território ucraniano por tropas da Federação Russa.

Um jornalista da Radio Free Europe, sediada em Praga, pediu-nos uma entrevista com o intuito de questionar os factos relatados na série a propósito da sua própria organização, visto acreditar que a existência de espões e tentativas de sabotagem pudesse ser baseada em informações secretas que os próprios desconheciam, mas que consideravam suficientemente verosímeis para colocarem como possibilidade de terem ocorrido. A busca da verdade, por parte do jornalista da Radio Free Europe, partiu do sentido de verosimilhança da ficção, com os agentes da história a interrogarem a ficção sobre a realidade que os próprios viveram. Essa e outras situações levaram-nos a reflectir sobre o objecto de estudo das ciências sociais e humanas, recuperando conceitos como verdade-adequação e verdade-desvendamento (Todorov, 1992), explorando a noção de memória colectiva (Halbwachs) e de contra-memória (Foucault, 1997), assim como os trabalhos desenvolvidos por Fentress e Wickham (1994), que contrapõem o conceito de memória social, recuperando os processos de pensamento individual na construção da memória grupal.

As áreas de especialização associadas aos Estudos da Memória têm procurado legitimar-se na investigação histórica. O conceito de “documentos falados” tem sido usado por especialistas da história oral, o que equivale a transformar

a memória em texto, como se esta estivesse fixada e não fosse uma permanente construção relacional entre presente e passado, o que tem provocado grandes reservas por parte dos historiadores mais ortodoxos.

A ficção audiovisual veio engrossar o debate, apresentando-se como um documento cultural que transmite visões do mundo, embora a relação entre culturas localizadas e globalização leve a diferentes interpretações de uma mesma obra e, mesmo dentro de uma determinada comunidade, a produção de sentido possa não ser homogênea.

Sem prejuízo do que afirmamos, da existência de um espaço interpretativo aberto, e por vezes contraditório, acreditamos que as imagens do passado reencenadas na ficção audiovisual se constituem, cada vez mais, como narrativa ou representação da nação na sua vertente simbólica. Na história da memória social, os *media*, em particular a ficção televisiva, têm tido um papel relevante como uma forma alternativa de pensamento histórico, mas, embora alternativa, em permanente diálogo com a história escrita e concorrendo para um mesmo objectivo, ainda que por vezes ao serviço de diferentes grupos: o de dar significado ao presente.

As ciências da comunicação vivem de relações com diferentes áreas, numa rede dispersa feita de oportunismos, pedindo emprestados conceitos e metodologias. As taxonomias são sempre construções que definem fronteiras entre diferentes objectos de estudo, mas, sobretudo, predefinem o aparato teórico a que o cientista social vai recorrer para analisar, descrever e, nalguns casos, criar teorias. A nossa forma de ver o mundo é sempre condicionada, mas a reflexão profunda sobre esses condicionalismos e a procura de um novo aparato teórico que nos recoloque numa diferente linha de análise é como voltar a aprender a andar — aparentemente pouco natural até se dominarem os mecanismos que nos permitem progredir sem quedas nem sustos de maior.

Para a maioria das pessoas, ou mesmo todas elas, naquilo que é o dia a dia, feito de preocupações muito práticas, com milhares de tomadas de decisões instantâneas, não há muito espaço para a reflexão sobre a realidade e o conhecimento, visto darmos como certo o que é real e o que conhecemos.

A nossa inquietação sobre as muitas áreas que pretendemos cruzar fez-nos recuar à época da Revolução Francesa e à alteração terminológica que levou à substituição das Ciências Morais e Políticas pela designação Ciências Sociais e Ciências Humanas. Numa carta dirigida por Joseph Garat ao Marquês de Condorcet surge, pela primeira vez, a formulação “Ciências Sociais”, e a mesma reaparece mais tarde pela mão de Condorcet em *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795). É actualmente inquestionável que as palavras têm peso e transportam valores que estão associados à sua história e aos

¹ Tendo em conta a natureza do nosso estudo, faz sentido referirmos que este processo foi largamente narrado pela ficção, do qual destacamos o texto de Bertolt Brecht (1943).

seus usos passados, pelo que o objectivo foi libertar as ciências do homem da presença de um juízo de valor — o obscurantismo que ensombrou as ciências naturais é bem conhecido, sendo o processo de Galileu paradigmático¹.

Ao longo do século XIX, foram vários os autores, como Arthur de Gobineau ou Hippolyte Taine, que defenderam a necessidade de fazer entrar a História na família das ciências naturais. Taine escreveu que “não importa que os factos sejam físicos ou morais: todos têm uma causa. Há-as para a ambição, a coragem, a veracidade, como para a digestão, o movimento muscular, o calor animal. O vício e a virtude são produtos como o vitríolo e o açúcar” (citado por Todorov, 1992, p. 9).

No entanto, seria preciso esperar pelo século XX para que essa reflexão sobre o domínio do conhecimento ganhasse novo fôlego, já não através da filosofia, que fixou raízes nas questões ontológicas como “o que é a realidade?” e “qual a natureza do mundo?”, mas da sociologia, em particular do que viria a designar-se por sociologia do conhecimento. O conceito de sociologia do conhecimento, desenvolvido por Max Scheler e Karl Mannheim, debruçou-se sobre essa construção social da realidade, reconhecendo a relatividade de todas as perspectivas sobre o conhecimento, pelo que reconhece também a inevitável historicidade do pensamento humano.

A questão epistemológica sobre como se acede à verdade dos factos — questão que sobrevoa grande parte das reflexões da sociologia do conhecimento — recupera um debate que se tem vindo a construir enquanto discurso ao longo de séculos e que se prende com a natureza condicionada desse mesmo conhecimento. Augusto Comte escreveu que “quer se queira quer não, pertencemos ao nosso século”, frase recuperada por Edgar Morin (2002) na sua obra de folego *O Método*, ara reflectir sobre o grau de dependência do conhecimento relativamente ao contexto cultural, social e histórico. O autor avança, na mesma obra, que “problema está em saber quais são essas inserções, enraizamentos, dependências, e de nos interrogarmos sobre se pode aí haver, e em que condições, uma certa autonomização e uma relativa emancipação do conhecimento e da ideia” (Morin, 2002, p. 15).

Retomando a questão inicial, uma investigação científica é uma abordagem desconfiada, em que, munidos de um determinado aparato teórico, propomo-nos a um segundo olhar sobre uma realidade concreta, que pretendemos tentar, artificialmente, isolar através dessa janela ou *frame* de análise para melhor a compreendermos. Mas será que a relevância de uma investigação fica comprometida pela forma como a realidade é observada e concebida, ou seja, pelos paradigmas que modelam e hierarquizam a informação com que trabalhamos? Se, por comprometida, considerarmos a definição “ligada por compromisso”, então estamos a assumir, uma e outra vez, que qualquer investigação é multifacetada,

complexa e ambígua, assim como a experiência humana. Apesar de ser consensual que as formulações teóricas da realidade — quer científicas, filosóficas ou até mitológicas — não esgotam o que é “real”, a teoria pode não aproximar o cientista social da verdade nem da aprovação dos seus pares. Edgar Morin (2002) considera que “o *imprinting* e a normalização crescem ao mesmo tempo que aumenta a cultura” (p. 25). Por *imprint*, e seguindo a definição primeira de Konrad Lorenz, considera-se a marca imposta pelas nossas experiências desde o nascimento, assim como pela educação formal que vamos tendo ao longo da vida.

Como já vimos, o nosso posicionamento condiciona e delimita a investigação. Karl Mannheim, no primeiro quartel do século XX, referia que o conhecimento tem sempre de ser conhecimento a partir de uma certa posição (citado por Berger & Luckmann, 1999), e essa atitude supostamente radicalizou-se, com diversos posicionamentos teóricos a emanciparem-se, produzindo grandes paradigmas de investigação, com diferentes graus de contradição, e que, grosso modo, podem ser agrupados, segundo Burrell e Morgan (2005), em quatro visões metateóricas que produzem distintas análises da vida social. No entanto, e embora coexistam essas diferentes abordagens, que produzem também diferentes visões do mundo, a investigação científica continua fortemente condicionada, ainda que o liberalismo intelectual tenha vindo a permitir algumas rebeldias.

Ao posicionarmo-nos do ponto de vista ontológico, assumindo que a realidade é uma construção que tem a cultura como coprodutora, definimo-nos também do ponto de vista epistemológico — de como, e até que ponto, o mundo pode ser conhecido e comunicado. Apesar da atitude reflexiva, que é também uma tomada de posição ideológica e que nos obriga a escolher as armas com que vamos penetrar no universo que pretendemos estudar, uma outra batalha se travou anteriormente, num esforço para ignorar o que norteou a nossa forma de estar enquanto aprendizes, e que foi o princípio de avaliação do certo e do errado, do verdadeiro ou do falso. A transição para um sistema em que o conhecimento passa a ser descrito numa outra dicotomia — entre *hard*, quando o conhecimento é considerado real, identificável e possível de transmitir de forma tangível, e *soft*, quando encarado de forma mais subjectiva, transcendente e pessoal — é também, já ele, uma mudança de paradigma. Como na mitologia em que o mundo balança entre o caos e a ordem, também as teorias sociais se movimentam, surpreendentemente (ou não), nesse eixo.

SEGUNDO ACTO

Na contemporaneidade, a cultura oral deu origem a uma cultura livresca, mas a galáxia de Gutenberg (McLuhan, 1970) continua a expandir-se, com a tecnologia

a progredir em novas direções, convocando uma mudança de paradigma, em que as novas gerações nasceram num mundo fortemente tecnológico e visual.

O cinema e a televisão esbateram as suas diferenças, primeiro pelas mudanças de suporte de gravação, depois pelas alterações do paradigma de distribuição, e hoje temos dificuldade em definir o que são puros conteúdos televisivos ou cinematográficos. A lareira catódica, que teve durante décadas a capacidade de agrupar famílias e pessoas com os mesmos interesses, vive agora uma atomização no visionamento de conteúdos, acelerada mais uma vez pela transformação tecnológica, com a indústria a redefinir o significado da abreviatura TV, que passou a designar Total Video². A imagem é uma constante nos múltiplos ecrãs que constituem a base da nossa informação e entretenimento. Não preconizamos o desaparecimento da cultura escrita, mas há claramente o convívio de diferentes formas. Os livros desmaterializaram-se, sendo consumidos em ecrãs ou transformaram-se em audiolivros, sobretudo na cultura anglo-saxónica, onde esta prática tem vindo a ser crescente; os podcasts diversificaram-se em temáticos e são seguidos por milhões de assinantes; e as redes sociais e plataformas de *streaming* aceleraram a literacia visual das novas gerações, que criaram o culto das séries e dominam a linguagem de edição, produzindo conteúdos que partilham pelo YouTube e TikTok.

Com o novo modelo de distribuição de conteúdos, houve uma alteração da nossa dieta de media, com o aumento significativo dos tempos de ecrã e de consumo de ficção. A História parece mostrar-se como oposto da Ficção, tornando-se, dessa forma, difícil definir os limites entre a autonomia e a dependência de cada uma (Southgate, 2014). Contudo, a relação dessas narrativas com a “verdade histórica” — também ela uma construção — tem sido definidora de uma e detratora da outra, mas tal argumento tem sido cada vez mais questionado nas últimas décadas, na hierarquização que se definiu para as narrativas do passado, porque “não importa quanta pesquisa façamos, não importa quantos arquivos visitemos, não importa quão objetivos tentemos ser, o passado nunca chega até nós com uma única versão da verdade” (Rosenstone, 2018, p. 5).

Partindo do pressuposto de que História e Ficção são duas formas diferentes de contar histórias, torna-se possível afirmar que a História remete para o passado documentado e a Ficção remete para um processo literário de escrita criativa (Rosenstone, 2018). No entanto, a escrita criativa não diminui a narrativa ficcional, na sua vertente de construção da memória, e a ficção audiovisual, à semelhança da historiografia, constitui-se cada vez mais como um espaço onde a lembrança, a nostalgia e o esquecimento concretizam-se, a cada momento, num “regime de verdade” da nossa sociedade fortemente mediatizada, ainda que de forma não unívoca (Foucault, 1997).

² Desconhecemos a origem do termo, mas tomamos contacto com ele pela primeira vez no *Marché International des Programmes de Télévision*, em Cannes, em 2016, numa conferência de Guillaume de Posch, Co-CEO do grupo RTL.

A ficção audiovisual de recorte histórico parte de um domínio que não está predestinado a dar verdades literais sobre o passado, mas tem a capacidade de oferecer verdades metafóricas.

Os escritores, guionistas e historiadores partilham objectivos comuns, como a necessidade de coerência na narrativa que desenvolvem, mesmo que os historiadores insistam em colocar-se no topo da hierarquia, defendendo a disciplina científica que é a História, e que tende a afastar-se da subjectividade da ficção, das emoções que lhes são inerentes e de todo o género de sentimentos associados à literatura e argumentos de cinema e televisão (Southgate, 2014). Contudo, a imagem e o som transformam a História em matéria comunicável, num retrato muito mais vivo de acontecimentos e figuras e, sobretudo, da complexidade dos caracteres reveladores da natureza humana, dos seus humores, contradições e arbitrariedades (Rosenstone, 2018).

O papel da ficção histórica e de época tem sido debatido há várias décadas, com Hayden White a propor, nos anos 80 do século XX, o conceito de *historiofotia*, descrevendo-o como “a representação da história e do nosso pensamento sobre ela através imagens visuais e discurso fílmico” (White, 2005)³. A natureza subjectiva de como são tratadas as versões cinematográficas da história leva à omissão de factos importantes, em detrimento do tema, da dramatização e da narrativa (White, 2005).

³ No original, “the representation of history and our thought about it in visual images and film discourse”.

Mas a historiografia também apresenta limitações, embora de natureza diversa — limitações que a ficção colmata com base na verosimilhança, arriscando-se a responder às perguntas que a historiografia deixaria em branco para não ultrapassar os limites impostos pelas suas práticas metodológicas. Marc Bloch refere que o “sábio” deve limitar-se a observar e explicar, terminando aí a sua tarefa, ao contrário do juiz que, depois de interrogar, toma partido, aplicando uma sentença que é eminentemente moral. Essa visão do ofício do historiador fica bem patente na sua afirmação: “Robespierristas, anti-robepierristas, tende compaixão! Por piedade, digei-nos simplesmente quem foi Robespierre” (Bloch, 1993, p. 23). Mas será possível dizer quem foi Robespierre sem nos envolvermos numa argumentação especulativa, uma construção em que passamos a ser também um elemento activo desse retrato? (Todorov, 1992).

A figura do consultor histórico pode desenvolver um papel de extrema importância, tornando-se um parceiro mais ou menos invisível de toda a cadeia produtiva, em particular do argumentista e da direcção de arte, assegurando “se a reconstituição está bem feita, se os diálogos são verosímeis, se as personagens não agem anacronicamente, em suma, se o produto televisionado se pode constituir como uma útil lição de história” (Burnay & Sardica, 2014, p. 8).

O que nos interessa na experiência de rememorar não é o processo psicológico básico, pelo qual as informações são retidas, codificadas, armazenadas e posteriormente recuperadas, mas como esse processo tem sido explorado pelas diferentes artes narrativas: da poesia ao romance, da banda desenhada ao diário gráfico, do cinema às séries audiovisuais — e de que forma todas essas visões particulares concorrem para a construção da memória colectiva.

A rememoração pessoal faz-se na convergência de uma rede de solidariedades que concorrem entre si, sendo impossível conceber o problema da evocação das lembranças se não tomarmos como relevantes os quadros sociais reais nos quais constantemente nos reenquadramos.

O tema da memória tem estado presente na cultura ocidental desde as sociedades primitivas, primeiro como memória mitológica, de uma sociedade que não possuía escrita e que, através da oralidade, evocava um tempo cíclico, fundamento de um modelo de vida social. A experiência da cidade tem sido um dos grandes motores da transformação que nos levou de uma sociedade de cariz mágico-religioso, substituindo o tempo cíclico pelo tempo linear, em que a memória deixou de ser o reconhecimento do presente eterno para se apresentar como sucessão de factos no tempo, dando origem à História (Eliade, 2019).

A filosofia, a partir de Descartes e depois com os contributos de Bacon, Hobbes, Leibniz e restantes empiristas do século XVII, procurou criar um sistema de categorias lógicas, que passou por classificar os fenómenos, criando uma conexão de causas devidamente articuladas, o que foi progressivamente autonomizando o conhecimento, tornando-o separado do indivíduo que tem a capacidade de conhecer. A mudança epistemológica desvalorizou as imagens da realidade para as substituir por afirmações acerca da realidade. Esta nova mentalidade colou o rótulo de subjectiva e irracional à memória sensorial, por contraposição à memória textual, considerada objectiva e racional, quando, na verdade, a escrita não preserva a memória das coisas, mas apenas das palavras.

A Revolução Industrial mudou, uma vez mais, a paisagem física das cidades e alterou definitivamente a estrutura social tradicional, desenraizando uma parte significativa da população e quebrando os laços familiares que até aí tinham sido a base da sociedade ocidental, formando novos grupos identitários. A realidade saída dessa mudança do trabalho (e da paisagem) operou uma reconfiguração no quadro de referências e trouxe uma nova reflexão sobre o sujeito e a relação que estabelece com os outros. A sociedade nascida neste contexto de transição para um novo sistema, agora de natureza eminentemente económica, concretiza-se, do ponto de vista social, no estabelecimento de novas classes, como o proletariado. É neste contexto de mudança que surgem os estudos de Maurice Halbwachs (1990) sobre memória social, que marcam um novo trilha na tentativa

de elucidação dos processos mnemónicos e da realidade existencial, contributo que ainda consideramos válido para a compreensão dos processos psicológicos vinculados à esfera individual e colectiva.

Para esse autor — influenciado por Émile Durkheim e Henri Bergson, mas também por Charles Blondel, ainda que desbravando um novo caminho, diverso dos seus antecessores — as nossas lembranças individuais constroem-se na relação que estabelecemos entre a experiência individual e o nosso referencial que as enquadra, que lhes dá sentido, pelo que os “nossos sentimentos e nossos pensamentos mais pessoais buscam sua fonte nos meios e nas circunstâncias sociais definidas” (Halbwachs, 1990, p. 36). O que sentimos e pensamos está fortemente ancorado nos meios sociais, mas tal não significa que a memória seja construída exclusivamente a partir de fora, com materiais emprestados. No entanto, a existência de uma memória individual, que possamos dizer que nos pertence exclusivamente, escapa-nos constantemente. Nesse sentido, o passado não é revivido, mas constantemente refeito sob a influência de uma teia invisível de influências. Essa questão da impossibilidade de estarmos sós, e de toda a experiência sensível nos colocar em relação com uma comunidade afectiva, resulta numa codependência em que as visões dos outros concorrem para a construção das nossas lembranças. Dessa forma, a reconstrução da memória opera-se pela concordância de valores, o que exige, em primeiro lugar, a construção de uma relação e, como tal, a reciprocidade é factor essencial dessa relação.

Para o autor, a memória individual é um ponto de vista sobre a memória colectiva e depende directamente do lugar que ocupamos dentro do grupo, daí estar em constante reajustamento. Mas o senso comum faz-nos acreditar que as nossas memórias, sentimentos e decisões são independentes de todas as influências, e talvez assim o sintamos, porque não estão sob a dependência exclusiva de nenhuma delas, mas resultam, na realidade, de um conjunto complexo e diferenciado de ascendências que competem entre si. Halbwachs (1990) diferencia a memória individual, que diz respeito ao que vimos, fizemos, sentimos e pensamos, da memória histórica, referente a acontecimentos em que não participámos directamente, mas de que tomámos conhecimento e que ocupam um lugar de destaque na memória da nação, o que significa que, quando evocamos um determinado acontecimento, confiamos exclusivamente na memória dos outros. Esses acontecimentos podem ser imaginados, mas são impossíveis de lembrar.

A guerra que se viveu na Europa em meados do século XX ditaria uma mudança de geração e de pensamento. Halbwachs, assim como muitos outros intelectuais europeus, foi deportado para um campo de concentração, acabando por morrer em Buchenwald, em 1945. O historiador Marc Bloch tinha sido

executado apenas um ano antes, em 1944, e Walter Benjamin tiraria a sua própria vida — pelo menos é essa a versão oficial — na noite de 26 de setembro de 1940, num pequeno hotel de Portbou, Catalunha, a meio da sua fuga para Portugal.

A Segunda Guerra Mundial, assim como a posterior divisão do mundo em dois blocos ideológicos dominados pelas superpotências Estados Unidos da América e União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, teria um forte impacto na academia, surgindo novas abordagens a temas antigos e, no caso da memória, fazendo-se a transição de uma teoria que preconizava a influência dos grupos na memória individual para a influência consciente que o poder exerce sobre a ordem do discurso, e de como diferentes grupos na sociedade concorrem para a criação de memórias concorrenciais ou leituras alternativas da história. Em 1964, surge em Birmingham o *Centre for Contemporary Cultural Studies*, fundado por Stuart Hall e Richard Hoggart, que se dedicou ao estudo da memória popular, confrontando as representações oficiais do passado. Esses espaços de resistência grupais, de origem popular e de grupos desprivilegiados, desafiam a ideologia dominante e encaram a história numa rede que vai para além da dimensão institucional, constituindo-se através de múltiplas capilaridades que são também emanadas do local e do particular.

A esse propósito, da relação do poder como agente definidor da memória histórica, interessamo-nos igualmente por Michel Foucault, que afirmou que quem controla as dinâmicas dos grupos controla também as suas memórias, reafirmando a relação entre memória e poder. Na aula inaugural que profere no *Collège de France*, discursa sobre o controlo discursivo e a construção social da verdade, afirmando que “em toda a sociedade a produção de discurso é ao mesmo tempo controlada, seleccionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos” (Foucault, 1997). Os discursos que são recorrentes, e que se revestem de verdade, são construções sociais, denunciando uma concepção de memória condicionada pela forma de ver e falar, e que são submetidos a uma percepção histórica por uma categoria de sujeitos. E destaca:

o que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário pelo menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com os seus poderes e os seus saberes? (Foucault, 1997)

O poder controla a memória, selecciona o que deve ser lembrado e esquecido, como também é responsável pela fabricação das lembranças. O controlo será mesmo um dos mecanismos do poder, que se desenvolvem a partir de uma determinada configuração social, política, económica e cultural.

A emergência de uma nova sociedade no pós-guerra, em que as velhas estruturas foram derrubadas até aos alicerces, terá sido a base da reflexão desses autores que viam o mundo em rápida aceleração, com a organização económica capitalista a subjugar as restantes áreas e com as novas tecnologias a gerarem novas realidades.

As rápidas mudanças que se operavam no mundo levaram a historiografia a estudar não apenas factos, mas também os factos sociais, como a mudança das mentalidades resultante das forças sociais e históricas em acção. A memória pode ser incluída nesse grupo de fenómenos, visto ser, em parte, um facto social, e, se estes evoluem e mudam com o tempo, “então a memória há-de ter a sua própria história” (Fentress & Wickham, 1992, p. 20).

As nossas recordações são privadas e pessoais, mas estruturam-se “pela linguagem, pelo ensino e observação, pelas ideias colectivamente assumidas e por experiências partilhadas por outros” (Fentress & Wickham, 1992, p. 20).

No Ocidente, a memória foi sendo desvalorizada como fonte de conhecimento, a par da crescente dominação da palavra escrita, ficando cada vez mais restrita ao plano pessoal. A informação foi-se acumulando em livros, primeiro, e em complexos sistemas informáticos depois, numa rede que suporta uma infinidade de dados. Desse modo, o texto deixou de ser um suporte da memória para ser ele próprio o meio, pormenorizado, preciso e codificado, que substituiu a própria memória. As bibliotecas tornaram-se, simultaneamente, lugares de reservas de memória, mas também de esquecimento, visto os livros remeterem para o conhecimento cristalizado e, por isso, conhecimento do passado. A memória, por seu lado, não se apresenta como simples mecanismo que copia e armazena informação, mas também como sistema que resgata essa mesma informação e a combina de forma a criar ideias novas.

A memória social pode ser confrontada com fontes documentais, embora a experiência colectiva de determinado grupo dispense as provas, sendo tais fontes documentais mais importantes para quem está de fora do que para o grupo, como tem sido evidente em muitos conflitos sociais da contemporaneidade, das eleições brasileiras às dos Estados Unidos da América, da Ucrânia à Palestina.

TERCEIRO ACTO

A relação entre a ficção audiovisual de recorte histórico e a historiografia deve ser investigada, segundo Eleftheria Thanouli, e na senda de Warren Susman, em quatro eixos distintos: a ficção audiovisual como um “produto” da História, compreendendo todas as condições tecnológicas, económicas, ideológicas e até morais; segundo, como um “reflexo” da História, ou seja, como uma imagem que

registra elementos históricos específicos, tais como o discurso, o movimento e o comportamento humano; em terceiro lugar, como um “intérprete” da História, fornecendo uma explicação do desenvolvimento histórico, assim como uma análise do processo da própria História; e, finalmente, os filmes também se tornaram “agentes” da História, pois exercem um poderoso impacto na mente do público, moldando a sua experiência cultural (Thanouli, 2019).

A nova dinâmica de uma sociedade em rede, em que as fronteiras se esbatem, criando espaços contínuos que não são territoriais, mas virtuais, modelou novos padrões de circulação de informação e conteúdos. A desterritorialização convive, ainda, com os espaços antropológicos que marcam a nossa identidade histórica e definem um sentido de resistência. A convivência dessas duas dimensões cria, simultaneamente, uma capacidade de aceitação e de resistência ao “outro”, de modernidade e globalização enquadradas pela tradição local, numa cultura hibridizada. A diluição das fronteiras físicas, mas também das fronteiras culturais provocada por um maior conhecimento do “outro”, leva-nos a uma posição permanentemente dúbia e dupla de conhecermos quem somos e do que nos diferencia do “outro” (Bhabha, 2006).

Numa sociedade em que a cultura visual tem vindo a ganhar tempo de fruição, fortemente ancorada no aparato tecnológico dos ecrãs, e em que se assiste a um forte consumo das narrativas ficcionais, as séries históricas e de época tornaram-se o principal meio de construção de narrativas do passado e de difusão da memória, sobretudo entre os *millennials* e gerações seguintes (Rosenstone, 2018). Essa mudança de paradigma transformou a percepção que havia sido construída pela cultura oficial que, saindo agora da esfera do Estado, é dominada por corporações internacionais desterritorializadas, mas de posicionamento ambíguo, porque balançam entre uma lógica autoral, que traz um posicionamento social e político concreto, ainda que nem sempre plenamente assumido, e uma lógica de mercado, na sua vertente comercial, em que o valor cultural da obra é reduzido à sua capacidade de monetização, isto é, de captação constante de audiências.

A relação da História com a Ficção sempre foi tensa, embora estejam indiscutivelmente interligadas, sendo quase impossível desvincular uma da outra, uma vez que historiadores fizeram uso de técnicas narrativas de escritores e romancistas, num esforço de divulgação das suas obras para chegar a um público mais vasto, e escritores e romancistas apoderaram-se do objecto de estudo dos historiadores como suporte para a criação das suas obras ficcionais.

A legitimidade de reencenar um evento transcorrido noutra espaço e tempo, num mundo mental que não é o nosso e ao qual dificilmente teremos acesso, tornou-se uma questão para a historiografia, mas uma questão que a indústria

do entretenimento lidou sem sentimento de culpa, visto que, do ponto de vista da audiência, o acto de *reenactment* ou *restaging* tornou-se a forma extratextual mais importante de comunicar e de mediatizar a História, com comprovados resultados junto das audiências. Logo, tendo em conta o forte impacto que as narrativas têm na opinião pública, e na forma como estas pensam o mundo, tornou-se impossível para a academia ignorar a importância que esses produtos têm na relação que criamos com o passado e na compreensão colectiva da memória histórica.

O que lembramos do passado vai transformar-se em memória colectiva, mas o que lembramos é seleccionado, decifrado e amplificado pelos media, daí que muitas questões se possam colocar: quantos desses produtos são espelho do passado? Quantos são afirmações do presente? Quantos são ajustes de contas? Quantos são catarses colectivas? (Burnay & Sardica, 2014). A ficção vive a mesma tensão com a historiografia que outras formas menos “ortodoxas” de construir conhecimento sobre o passado. A história oral foi, e continua a ser, considerada por muitos como pouco fiável, mas constituiu um arquivo de testemunhos vivos que validou a voz e figuras que não se encontravam nos documentos oficiais e que acrescentavam um olhar alternativo sobre determinados factos.

As narrativas nacionais, que se imprimem e divulgam nas obras consideradas de autoridade, são também elas memórias de um grupo, normalmente de uma burguesia letrada que ocupa o mundo da economia, da política e da cultura na sociedade ocidental capitalista, que também domina o aparelho de Estado e define a relevância do que deve ser lembrado. Curiosamente, mais do que o surgimento de novas memórias, os Estados têm tendência para uma permanente reanálise dos mesmos episódios, que, no caso português, será o chamado Período dos Descobrimentos. A historiografia, apesar da sua legítima preocupação com a cientificidade do seu método, não é imune à instrumentalização de que é alvo por parte do poder para fins de legitimação e preservação próprios. Em última análise, todas as nações tiveram de ser inventadas, e para tal contribuiu o historiador, activamente consciente ou não, como parceiro na construção de uma memória hegemónica, que exclui memórias alternativas, consideradas irrelevantes ou mesmo ilegítimas — e a memória que une uma comunidade ganha traços permanentes, ainda que viva um processo de constante evolução e mudança, gerido pelas preocupações do presente e até mesmo pelas interrogações quanto ao futuro. Nas palavras de Fentress e Wickham (1994), “preservamos o passado à custa de o descontextualizar e de, em parte, o esboratar” (p. 242). Por isso, não podemos deixar de colocar a mesma pergunta que foi feita por estes autores: “porque é que os diferentes grupos sociais recordam isto em vez daquilo?” (Fentress & Wickham, 1994, p. 115).

O que pretendemos afirmar não é que a verdade está condenada por um pré-conceito, mas que o juízo de valor, mesmo quando não se intromete na explicação dos factos, está presente na identificação do seu objecto; logo, existe uma relação indissociável com a política e a moral, o que não significa que não defendamos as regras da ciência numa tentativa de explicação dos fenómenos. Caso contrário, as ciências sociais e humanas estariam entregues à arbitrariedade e à conveniência das suas conclusões (Todorov, 1992).

Contudo é agora inquestionável que a ciência não produz verdade, mas hipóteses sobre o funcionamento do mundo. O discurso mais radicalizado da teoria construtivista sustenta que o nosso conhecimento consiste na construção de versões de mundos, visto não ser possível distinguir entre o que consideramos mundo e esse mesmo discurso sobre o mundo (Goodman, 1995).

A modernidade criou formulações que levaram ainda mais longe a relação entre ficção e verdade, em que a questão não é a impossibilidade de discernir entre uma e outra, mas a existência de uma hierarquização, em que “a ficção é mais verdadeira do que a História” (Todorov, 1992). Marc Augé caminha no mesmo sentido e faz referência a um elogio que uma obra etnográfica recebeu na imprensa escrita francesa, sendo descrita como de uma verdade tão gritante como um romance de Balzac. Esse não é caso único em que os factos históricos se submeteram à ficção. A obra “*Raret, a Guerra Fria combatida a partir da Charneca Ribatejana*”, uma tese académica sobre a presença da Radio Free Europe no território nacional, recebeu validação pública através da série de ficção e não o inverso. No mesmo sentido, a imprensa portuguesa discorreu sobre a realidade da propaganda e da contra-informação recorrendo ao exemplo da série *Glória*, uma obra de ficção histórica.

Os argumentos apresentados abrem a porta ao debate sobre o papel da ficção audiovisual de recorte histórico na construção de uma memória que, não sendo puramente factual, aspira a ser “o verdadeiro um pouco pormenorizado” (Stendhal citado por Todorov, 1992, p. 129). Para tal, faz sentido abordarmos a noção de verdade, visto ser o sentido dessa palavra que tem traçado a fronteira entre a historiografia e certas narrativas literárias, cinematográficas e audiovisuais.

Todorov (1992) distingue dois sentidos da palavra: a verdade-adequação e a verdade-desvendamento, em que “o primeiro apenas admite como medida o tudo e o nada, e a segunda o mais e o menos”.

O historiador encontra-se frequentemente numa encruzilhada: embora tenha liberdade para escolher o seu caminho, acaba por se restringir aos factos inquestionáveis, sob pena de comprometer a sua credibilidade, se não o fizer. No mesmo sentido, os argumentistas que se dedicam à ficção histórica trabalham com factos, mas aspiram à verdade-desvendamento e, nessa busca, desviam-se

propositadamente dos métodos das ciências naturais, porque observador e observado são uma e a mesma coisa — trata-se do homem e da natureza humana.

As obras produzidas para cinema e televisão, tal como a própria historiografia, apresentam diferentes níveis de presença do passado, construindo-se de forma híbrida, com a participação de equipas de consultores históricos, mas também com liberdade cénica, de forma a cumprir outros objectivos que se prendem com a criação de uma relação emocional com as audiências.

As preocupações relativamente à veracidade dos factos, ou da sua manipulação para efeito dramático, têm sido questões relevantes que ainda colocam a ficção histórica e de época no canto oposto ao da historiografia. Marc Ferro (2017) alerta para o problema da cegueira por omissão, quando é dado um determinado ângulo sem contexto ou se recolocam as personagens históricas num frame limitado, simplificando contextos complexos, o que influencia a leitura que o público faz das personagens e dos acontecimentos. Mas nenhuma leitura é imune a essa cegueira, nem mesmo a historiografia, que, segundo o mesmo autor, está muito mais exposta à manipulação ideológica das elites dominantes do que a produção audiovisual, visto a indústria do cinema e da televisão se encontrar simultaneamente dentro e fora do sistema.

Diogo Ramada Curto (2013) é mais contundente na crítica:

estou mesmo convencido de que as instituições normalizadoras da investigação científica, nas suas rotinas burocráticas, estão hoje menos preparadas para lidar com debates mobilizadores de ideias mais aprofundadas do que alguns órgãos de comunicação, em fase de reinvenção devido à pressão do mercado. (p. 121)

No entanto, as instituições académicas, devido à descentralização dos centros de poder ou pelo aparecimento de autores de diferentes ascendências nos principais centros de produção de ciência internacionais, têm visto alargar-se temas e abordagens metodológicas. Os *subaltern studies* vieram dar destaque aos grupos que estavam excluídos, que não tinham acesso à escrita ou que pertenciam a minorias dominadas, o que mostrou que a escrita da História, através do que se recorda e do que se esquece, é também um espaço de dominação, o que evidencia mais uma vez que o passado não existe dissociado das questões que lhe colocamos no nosso próprio tempo (Spivak, 2021).

CONCLUSÃO

A indústria do entretenimento, sobretudo o cinema, esteve sempre atenta aos movimentos sociais. Nos anos 60 do século XX, período de forte contestação

em que se questionou o conservadorismo num confronto que foi ideológico e geracional, construíram-se narrativas que fugiam do ilusório final feliz e apresentavam protagonistas complexos que enfrentavam a tirania das convenções sociais, mas que se mantinham fiéis aos seus ideais, mesmo que isso lhes custasse a vida, figuras essas que seriam apelidadas de anti-heróis. A contemporaneidade também tem construído os seus discursos geracionais, alguns cíclicos, como o discurso anti-guerra, a ampliação dos direitos civis e a liberdade sexual, mas que ganharam em cada geração novos contornos. A importância de escrever sobre o passado ou sobre uma personalidade significa dar voz a muitas pessoas que já não a têm “podemos ouvir as vozes daqueles que permaneceram tanto tempo em silêncio — mulheres, subalternos, escravos, trabalhadores, agricultores, camponeses, plebeus, minorias sexuais” (Rosenstone, 2018).

Os movimentos *Me Too* e *Black Lives Matter* tiveram um forte impacto na comunidade do cinema e da televisão, tirando os Estudos Subalternos, os Estudos Pós-Coloniais e os Estudos Feministas do espaço fechado da academia para a praça pública, e para a construção de narrativas que procuraram dar voz a comunidades que estavam silenciadas e que não tinham forma de contar as suas histórias.

O passado histórico constrói-se numa imensidão de relações, uma teia invisível de personagens e factos, de pensamentos imperscrutáveis, de coincidências que a ficção questionaria, de arbitrariedades, de conspirações sem registo, de medos e ambições pessoais, impossíveis de abarcar na sua totalidade. No entanto, uma e outra vez estudamos os mesmos acontecimentos e releemos as mesmas fontes à luz de uma nova lente, extraindo novas interpretações, outras vezes cruzando com documentos inéditos, integrando correntes ideológicas que nos fazem analisar ciclos económicos de longa duração ou reconstruindo o percurso individual de uma figura de Estado na procura da sua complexidade psicológica. A relação de historiadores e argumentistas nem sempre foi, e continua a não ser, pacífica, porque os objectivos surgem aparentemente discordantes, pelo menos numa versão simplificada das suas oposições. Porque a ficção audiovisual, ao contrário da historiografia, pode e deve assumir-se como uma visão pessoal e comprometida, em que a sua intencionalidade não se esgota na simples narração de factos. A ficção cumpre múltiplos objectivos: muitos de ordem artística, alguns de natureza política e quase todos voltados para a satisfação do público, razão pela qual tais obras “não devem ser observadas em pormenor histórico, mas, sim, no sentido geral do passado que nos transmitem, imagens ricas e metáforas visuais que ajudam a pensarmos historicamente” (Rosenstone, 2018).

Provavelmente, é também uma disputa entre o historiador profissional, académico e cientista, e o historiador amador, numa contenda que pende cada

vez mais para aquele que tem acesso ao novo espaço do poder, o ecrã. A ficção histórica e de época desafia “*the notion that a truthful past can only be told in words on the page*” (Rosenstone, 2012). Essa afirmação de que podemos chegar ao passado de diferentes formas, e por meios que não partilham por completo a mesma cientificidade, vem acrescentar valor e significação ao objecto audiovisual que, embora subordinado muitas vezes a uma lógica de mercado, não anula nem mesmo reduz o seu valor cultural e o contributo para a criação de uma memória colectiva, ainda que depois re-mediada segundo os valores e experiências individuais.

O debate é antigo, tendo oposto a ficção literária à historiografia, o que levou Michel de Certeau a referir que “*fiction is the repressed other of historical discourse*” (White, 2007, p. 147). No entanto, o caminho da ficção tem vindo a fazer-se da palavra impressa para a linguagem audiovisual, onde convivem diferentes géneros e formatos, mas todos eles concorrendo para a criação de diferentes imagens do passado, mas também do presente, numa produção de sentido que é simultaneamente local e global, que é imposta muitas vezes de cima, como referimos anteriormente, mas que também escapa ao poder dominante, criando uma constelação de visões grupais que concorrem e se influenciam entre si, na procura de um espaço e um tempo de afirmação mnemónica. Nesse sentido, a globalização e massificação do consumo de ficção, graças a uma mudança de paradigma no modelo de distribuição, que disponibilizou vastos catálogos de produção audiovisual, justifica uma renovada abordagem à relação entre narrativa ficcional, de recorte histórico, produto eminentemente comercial, e a escrita da História, que se define como ciência dos homens no tempo (Bloch, 1993).

O facto de a memória social ser selectiva, distorcida e, portanto, pouco rigorosa, não significa que a memória não mantenha uma função importante, e até que possa deixar de ser considerada confiável. A memória, sendo um facto social, e não apenas uma parte do nosso aparelho cognitivo, evolui e muda com o tempo, logo, a memória terá também a sua própria história. ■

REFERÊNCIAS

- Appadurai, A. (2004). *Dimensões culturais da globalização*. Teorema.
- Berger, P. L., & Luckmann, T. (1999). *A construção social da realidade* (2ª ed.). Dinalivro.
- Bhabha, H. (2006). *Nation and narration*. Routledge.
- Bloch, M. (1993). *Introdução à história*. Publicações Europa-América.
- Burnay, C. D., & Sardica, J. M. (2014). *A história na ficção televisiva portuguesa*. Editora Universidade Católica.

- Burrell, G., & Morgan, G. (2005). *Sociological paradigms and organisational analysis*. Ashgate.
- Curto, D. R. (2013). *Para que serve a história*. Tinta-da-China.
- Eliade, M. (2019). *O mito do eterno retorno*. Edições 70.
- Fentress, J., & Wickman, C. (1994). *Memória social: Novas perspectivas sobre o passado*. Teorema.
- Ferro, M. (2017). *A cegueira: Uma outra história do nosso mundo*. Cavalo de Ferro.
- Foucault, M. (1997). *A ordem do discurso*. Relógio D'Água.
- Goodman, N. (1995). *Modos de fazer mundos*. Edições ASA.
- Halbwachs, M. (1990). *A memória coletiva*. Edições Vértice.
- Hall, S. (2005). *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A.
- Lopes, M. I. V. D. (2014). Mediation and reception. Some theoretical and methodological connections in Latin American communication studies. *Matrizes*, 8(1), 65–80. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v8i1p65-80>
- Martín-Barbero, J. (2014). *Dos meios às mediações*. Editora da UFRJ.
- McLuhan, M. (1970). *A galáxia de Gutenberg*. Edusp.
- Morin, E. (2002). *O método IV. As ideias: A sua natureza, vida, habitat e organização* (2ª ed.). Publicações Europa-América.
- Rosenstone, R. A. (2018). *History on film / film on history* (3ª ed.). Routledge.
- Southgate, B. (2014). *History meets fiction*. Routledge.
- Spivak, G. C. (2021). *Pode a subalterna tomar a palavra?* Orfeu Negro.
- Thanouli, E. (2019). *History and film. A tale of two disciplines*. Bloomsbury Academic.
- Todorov, T. (1992). *As morais da história*. Publicações Europa-América.
- White, H. (2005). Introduction: Historical fiction, fictional history, and historical reality. *Rethinking History*, 9(2–3), 147–157. <https://doi.org/10.1080/13642520500149061>

Artigo recebido em 29 de abril de 2025 e aprovado em 21 de maio de 2025.