

UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO

ALEX FERREIRA DAMASCENO

RECORDAÇÕES À LUZ DA TV:
CONSTRUÇÕES TELEVISIVAS DE MEMÓRIA-INDIVÍDUO-SENTIMENTO

SÃO LEOPOLDO
2011

ALEX FERREIRA DAMASCENO

RECORDAÇÕES À LUZ DA TV:

CONSTRUÇÕES TELEVISIVAS DE MEMÓRIA-INDIVÍDUO-SENTIMENTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Área de Concentração Processos Midiáticos, Linha de Pesquisa Mídia e Processos Audiovisuais, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Nísia Martins do Rosário

SÃO LEOPOLDO

2011

ALEX FERREIRA DAMASCENO

RECORDAÇÕES À LUZ DA TV:

CONSTRUÇÕES TELEVISIVAS DE MEMÓRIA-INDIVÍDUO-SENTIMENTO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Área de Concentração Processos Midiáticos, Linha de Pesquisa Mídia e Processos Audiovisuais, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Aprovado em 15 de abril de 2011

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ieda Tucherman – UFRJ

Prof. Dr. José Luiz Braga – UNISINOS

Profa. Dra. Suzana Kilpp - UNISINOS

Profa. Dra. Nísia Martins do Rosário

Em memória de meus avós.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, pelo caminho.

À minha família (pai, mãe e irmão), por tudo.

Aos meus amigos, por estarem sempre próximos. Em especial, Lindomal, Lorena e Lisiane.

Aos professores do PPG, pelos ensinamentos. Em especial, à minha orientadora.

E à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo incentivo à realização da pesquisa.

*Carlos parou, deu um longo olhar ao sombrio
casarão...*

*Uma comoção passou-lhe na alma, murmurou
travando o braço do Ega:*

*- É curioso! Só vivi dois anos nesta casa, e é nela
que me parece estar metida a minha vida inteira.
Ega não se admirava. Só ali, no Ramallete, ele
vivera realmente daquilo que dá sabor e relevo à
vida – a paixão.*

Eça de Queiróz, romance Os Maias

RESUMO

Este é um estudo comunicacional de interface com a Filosofia, que articula duas temáticas: televisão e memória. De um lado, então, trabalhamos com perspectivas teóricas do campo da Comunicação, principalmente os conceitos de *mediatização*, *audiovisualidades* e *eticidades televisivas*. Do outro lado, buscamos informações sobre memória nos pensamentos filosóficos de Henri Bergson, Paul Ricoeur e Sören Kierkegaard. Os tensionamentos teóricos possibilitaram a construção qualitativa do objeto, que denominei de *Recordação televisual*, cuja observação é guiada basicamente por três pontos: 1) os tempos em que são enunciadas lembranças singulares dos múltiplos indivíduos televisivos; 2) a intersubjetivação televisiva de memórias individuais – passados íntimos, privados, identitários; 3) uma reflexão sentimental do passado, que cabe a cada indivíduo fazer por si. Com o objetivo de apreender esse objeto em sua heterogeneidade e movência, articulamos à pesquisa o método intuitivo de Henri Bergson. Na primeira etapa do método, então, cartografamos as linhas de diferenciação. Para isso, foram imaginadas três categorias de fronteiras móveis, inspiradas pela metáfora da Constelação de Walter Benjamin: 1) *Relatos de vida*, em que a TV se torna um meio de enunciação de si, com narrativas orais sobre um passado íntimo; 2) *Testemunhos de fatos televisivos*, também composta por discursos orais, mas que visam à reconstituição de fatos que já são públicos; 3) *Imagens mentais*, tempos em que a TV constrói as imagens-lembranças dos indivíduos. Por fim, na segunda etapa da Intuição, as linhas divergentes foram convergidas para um mesmo ponto virtual, transformando o objeto num conceito. Em suma, a *Recordação televisual* se define como uma prática de construção de memórias individuais, mas que, através do uso de diversos elementos discursivos, se mantém sob o controle televisivo (de quem enuncia), e é utilizada para engendrar ações que perpetuem seu poder.

PALAVRAS-CHAVE: televisão; memória, memória individual; *Recordação televisual*

ABSTRACT

This study is a communication interface with Philosophy, which articulates two themes: television and memory. At first, we work with theoretical perspectives in the communication field, especially concepts of mediatization, “audiovisualidades” and “ethicidades televisivas”. On the other hand, we research information about memory in the philosophical thoughts of Henri Bergson, Paul Ricoeur and Sören Kierkegaard. The theoretical tensions allowed the quality construction of the object (which was named *Televisual Remembrance*), whose monitoring is guided primarily by three points: 1) the TV times when memories of the multiple natural individuals television are produced, 2) the individual memories of television – the intrinsic, private and identity pasts; 3) a sentimental reflection of the past, that each individual do by themselves. Aiming to appropriate this object in its heterogeneity and processuality, we articulated the intuitive method to the research from Henri Bergson. In the first stage of method, we mapped the lines of differentiation. For this purpose, we devised three categories of moving boundaries, inspired by the Constellation metaphor of Walter Benjamin: 1) *Life reports*, when the TV becomes a way of self-enunciation, with oral narratives about the past; 2) *Testimonials of television facts*, which also contains oral speeches, but aiming at the reconstruction of public events; 3) Mental images, when the TV constructs memory-images. After all, in the second stage of Intuition, the divergent lines were converged to a virtual point, becoming the object in a concept. The *Televisual Remembrance* is defined as a practice of construction of individual memories, which, through the use of some discursive elements, remains under the television control, and it is used to create actions that perpetuate its power.

KEY-WORDS: television, memory, individual memory, Televisual Remembrance

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Minissérie <i>Capitu</i>	20
Figura 2: Minissérie <i>A Pedra do Reino</i>	22
Figura 3: Minissérie <i>Os Maias</i>	23
Figura 4: Esquema de construção do objeto	28
Figura 5: Minisséries <i>Capitu</i> e <i>A Pedra do Reino</i>	51
Figura 6: Tríade memória-indivíduo-sentimento	54
Figura 7: Novela <i>Páginas da vida</i>	82
Figura 8: Novela <i>Viver a vida</i>	83
Figura 9: Programa <i>Márcia</i>	85
Figura 10: Programa <i>Casos de Família</i>	86
Figura 11: Programa <i>Big Brother Brasil</i>	90
Figura 12: Programa <i>Tudo é possível</i>	93
Figura 13: Programa <i>do Jô</i>	96
Figura 14: Programa <i>Vídeo Show</i>	99
Figura 15: Programa <i>Altas horas</i>	101
Figura 16: Programa eleitoral <i>José Serra Presidente</i>	104
Figura 17: <i>Jornal Nacional</i>	109
Figura 18: <i>Jornal da Band</i>	110
Figura 19: <i>Jornal Nacional</i>	113
Figura 20: Transmissão esportiva (<i>Show do intervalo</i>).....	115
Figura 21: Programa <i>Fantástico</i>	118
Figura 22: Programa <i>Fantástico</i>	119
Figura 23: <i>Jornal da Record</i>	123
Figura 24: Programa <i>Linha Direta Justiça</i>	125
Figura 25: Programa <i>Tribunal na TV</i>	127
Figura 26: Programa <i>Zorra total</i>	131
Figura 27: Novela <i>A Favorita</i>	133
Figura 28: Novela <i>O cravo e a rosa</i>	136
Figura 29: novela <i>Viver a vida</i>	138
Figura 30: Programa <i>A Fazenda</i>	140
Figura 31: programa <i>Big Brother Brasil</i>	141
Figura 32: Minissérie <i>Capitu</i>	144
Figura 33: Minissérie <i>A pedra do reino</i>	145
Figura 34: Novela <i>Viver a vida</i>	148

SUMÁRIO

Introdução

Mapa de temporalidades.....	11
------------------------------------	-----------

Parte 1

Desenvolvimento da pesquisa.....	17
-----------------------------------------	-----------

1. O objeto <i>Recordação televisual</i> (e as pistas do método)	18
-------------------------------------------------------------------------------	-----------

1.1. O início, as crises e os novos rumos	19
--------------------------------------------------------	-----------

1.2. Teoria e objeto	26
-----------------------------------	-----------

1.3. Recortes de Memória/Recordação	28
--------------------------------------------------	-----------

1.3.1. Bergson e a memória	29
----------------------------------	----

1.3.2. Ricoeur e a atribuição da memória	33
------------------------------------------------	----

1.3.3. Kierkegaard e a arte da recordação	37
-------------------------------------------------	----

1.4. Recortes de Mídia/TV	40
----------------------------------------	-----------

1.4.1. O dispositivo da sociedade em midiatização	41
---------------------------------------------------------	----

1.4.2. Das audiovisualidades às ethicidades televisivas	47
---------------------------------------------------------------	----

1.5. Sobre-colagens: o objeto <i>Recordação televisual</i>.....	50
------------------------------------------------------------------------	-----------

2. Método, Problema e Procedimentos metodológicos	60
----------------------------------------------------------------	-----------

2.1. Inteligência e Intuição	62
-------------------------------------------	-----------

2.2. Falsos problemas e o caminho para o verdadeiro	65
------------------------------------------------------------------	-----------

2.3. Problematização: o misto atual-virtual	67
----------------------------------------------------------	-----------

2.4. Procedimentos metodológicos	69
-----------------------------------------------	-----------

2.4.1. Observador de estrelas	70
-------------------------------------	----

2.4.2. Dissecador e Explorador de terras desconhecidas	74
--------------------------------------------------------------	----

2.4.3. Detetive	76
-----------------------	----

Parte 2

A <i>Recordação televisual</i> em constelações.....	79
------------------------------------------------------------	-----------

1. Constelação dos <i>Relatos de vida</i>.....	80
-------------------------------------------------------	-----------

1.1. A vida em “15 minutos de fama”.....	81
-------------------------------------------------	-----------

1.2. As identidades narrativas das celebridades.....	96
-------------------------------------------------------------	-----------

1.3. O controle das memórias.....	104
------------------------------------------	------------

2. Constelação dos <i>Testemunhos de fatos televisivos</i>.....	108
------------------------------------------------------------------------	------------

2.1. Telejornalismo e a polifonia do passado.....	109
---------------------------------------------------	-----

2.2. Memória e justiça.....	117
-----------------------------	-----

3. Constelação das <i>Imagens mentais</i>	131
3.1. Nem é preciso falar.....	131
3.2. O <i>flashback</i> televisivo.....	133
3.3. Além do ficcional.....	139
3.4. Além do <i>flashback</i>	143
4. Reviravolta: o conceito de <i>Recordação televisual</i>	150
<i>Considerações finais</i>	
Memória e Comunicação: reflexão da interface	156
<i>Referências</i>	162

Introdução

Mapa de temporalidades

O espírito então caminha de surpresa em surpresa

(BERGSON, 2006a, p. 93)

A principal contribuição que esta pesquisa oferece ao Campo da Comunicação está na criação do conceito de *Recordação televisual*¹. O conceito articula duas temáticas, explicitadas pelas palavras que o nomeiam: a televisão – uma mídia que mantém evidente interseção com a vida social –, e a memória, uma tema interdisciplinar, e que aqui opto em trabalhar a partir de um estudo de interface com a Filosofia. No decorrer da dissertação, essa articulação será explicada em suas especificidades.

A *Recordação televisual* teve como base de criação um método de pensamento proveniente da filosofia de Henri Bergson, autor que foi o principal interessor teórico-metodológico dessa pesquisa. Por isso mesmo, também recorro a Bergson para refletir sobre como apresentar o conceito textualmente, no formato de uma dissertação. Chamo a atenção, então, para a citação que fiz do autor que abriu essa introdução, frase que inspirou a forma como este texto foi escrito.

¹ Em outros textos, inclusive no Memorial de Qualificação, dei outra nomenclatura ao conceito: *Recordação na TV*. Tratam-se, assim, da mesma coisa. Mudei o nome, pois o termo *Recordação na TV* me pareceu ainda expressar uma dicotomia entre forma e conteúdo, que não condiz com o que o conceito propõe. Sigo aqui o pensamento de Maurice Moillaud (2002): segundo o autor, os estudos sobre mídia se dividem em duas tendências – ou se voltam a uma análise descritiva de um dispositivo tecnológico, ou buscam compreender os conteúdos por ele ofertados. Para expressar tal modelo, o autor utiliza uma metáfora da mídia sendo uma caixa que contém um objeto no seu interior: ou observamos a caixa em sua materialidade e estrutura, ou o que nela está contido. Forma-se, assim, a dicotomia forma e conteúdo. Tal divisão é problematizada por Moillaud: “À primeira vista, a embalagem e o objeto podem ser separados sem que o objeto perca sua identidade; entretanto, um perfume continua sendo perfume sem seu frasco? O limite material está evidente, e o limite simbólico?” (2002, p. 29). Na minha pesquisa, não penso a TV como uma caixa (uma forma) em que a recordação está contida (um conteúdo), o que de certa forma estava expresso quando colocava entre os dois termos o pronome “na”. No título da pesquisa, resolvo essa questão colocando a palavra *luz* entre Recordação e TV, pois o termo luz me parece expressar a relação dinâmica entre forma e conteúdo: entre a luz e o que ela ilumina não é possível enxergar limites (um conteúdo só passa a ter forma quando é iluminado, assim como a luz só ganha forma quando o ilumina). Além disso, o termo luz também dialoga com a metáfora da constelação de Walter Benjamin, que sustenta a observação empírica. Mas *Recordações à luz da TV*, embora eu considere o título ideal para a pesquisa, era um termo muito longo para ser utilizado inúmeras vezes no texto. *Recordação televisual* me pareceu uma solução satisfatória para nomear o conceito, pois não separa recordação e TV dicotomicamente, além de ser prático para ser utilizado textualmente.

Bergson fala nessa frase de um *caminhar*. Sua filosofia pensa a vida como um constante fluxo de diferenciação, um caminho de mudanças. A realização de uma pesquisa não poderia ser pensada de forma diferente: é algo dotado de uma temporalidade, uma caminhada que durou dois anos e que se encerra agora com este texto. Não poderia, então, escrever essa dissertação com a intenção de que ela representasse somente o ponto final de um caminho já trilhado e, portanto, deixado para trás. Não poderia partir da definição de *Recordação televisual*. Pelo contrário, opto em não apagar a *temporalidade da pesquisa*, e tento aqui *reconstruir o caminho*: contar o processo de criação do conceito. Portanto, a *Recordação televisual* só é apresentada no último capítulo (antes das Considerações finais).

Um trecho de Walter Benjamin descreve bem a sensação que quero proporcionar no decorrer dessas páginas. Penso num caminho de leitura que fará o leitor se sentir “como alguém que escala alturas perigosas e que em momento algum deve olhar em volta a fim de não sentir vertigem (mas também para reservar para o fim toda a majestade do panorama que lhe oferecerá)” (BENJAMIN, 2006, p. 502-503).

É importante dizer que o caminho trilhado na pesquisa não era previamente conhecido, e que sequer poderia imaginar onde ele me levaria. Nesse sentido, a frase de Bergson anuncia: o tempo nos oferece um caminho de *surpresas*. Para o filósofo, é impossível prever o futuro, pois ele é criação do presente, e não um bloco pré-existente de tempo ao qual avançamos. No início da pesquisa, caí diversas vezes na tentação de projetar o seu fim para tranquilizar o percurso. De fato, notei depois que se tratavam de ilusões, e que era preciso enfrentar a imprevisibilidade, e *abraçar as surpresas do caminho*, que não foram poucas. Um percurso de crises constantes, em que foi preciso abandonar muitas das minhas convicções iniciais, mas em que também surgiram soluções inesperadas.

Optei por não escrever essa narrativa de dois anos num só fôlego, ao final da pesquisa. Mas sim a construí a partir de textos escritos em momentos diferentes da pesquisa, e que foram devidamente editados, reescritos e colados para compor uma unidade. Com isso, viso expressar também a *temporalidade da escrita*, para que a narrativa evitasse doses de artificialidade. Para realizar essa colagem de tempos, dividi a dissertação em duas grandes partes. A primeira preserva a maioria dos textos que foram escritos para o Memorial de Qualificação, com as alterações que foram necessárias. A segunda foi escrita posteriormente e dá continuidade às etapas da pesquisa que ainda não haviam sido cumpridas na qualificação. Assim, como a elaboração dos textos acompanhou o próprio processo de pesquisa, afasta-se de uma possível acusação de que a narrativa apresentada aqui seja um caminho construído artificialmente em prol da afirmação de resultados.

Evidente que a linearidade própria da linguagem escrita e a estrutura capitular da dissertação apagam certas marcas da temporalidade da pesquisa. Como discorrer, por exemplo, sobre a problematização antes de falar do objeto de pesquisa, e vice-versa? O fato é que muitos dos pensamentos que compõem a pesquisa não se deram linearmente, um após o outro, mas sim concomitantemente, provocando atravessamentos entre si, num trabalho de idas e vindas. Porém abandonar uma divisão em capítulos iria de encontro à possibilidade de clareza: proporcionaria um texto caótico, de difícil compreensão. Então, busco algumas soluções textuais que, apesar de serem simples e não romperem com a linearidade, dão a ver a preocupação em expressar a concomitância dos pensamentos.

A frase de Bergson ainda revela uma última reflexão em relação à elaboração deste texto. Para o autor, quem percorre o caminho de surpresas é o *espírito*. Há por trás dessa afirmação a defesa de que a busca pelo conhecimento deve incluir a subjetividade, renegada pela tradição da ciência positivista. Segundo Bergson, é a partir do espírito – de nossa vida interior – que experimentamos o mundo. Esconder textualmente a subjetividade impregnada no ato de pesquisar levaria à construção de um caminho ilusório, para não dizer que seria uma tentativa vã. É por isso mesmo que opto por expressá-la diretamente, adotando como estilo de escrita o relato na primeira pessoa do singular. Em alguns momentos, também utilizo a primeira pessoa do plural, mas sem me referir a uma objetividade do pensamento: é um convite que faço ao leitor de seguir junto comigo. Na verdade, pouco importam os pronomes e suas respectivas conjugações: meu objetivo é sempre evidenciar que a investigação não avançou somente pelo caminho da inteligência, mas também como fruto dos meus afetos, condicionamentos e motivações pessoais. Assim, durante a pesquisa fez-se necessário avançar no conhecimento de mim mesmo.

Ao trilhar pelas surpresas do caminho, o espírito também se transforma. Quero dizer com isso que a expressão da temporalidade da pesquisa e da escrita permitirá ao leitor vislumbrar também uma *temporalidade da formação*. Sendo o curso de mestrado uma etapa de formação de pesquisadores, os textos, ao serem escritos em fases distintas da pesquisa, representam diferentes momentos da minha narrativa de formação. É possível identificar assim, a partir da natureza das decisões tomadas, dos níveis de interpretação, e do próprio estilo de escrita (com sutis mudanças não conscientes), os pesquisadores que fui durante esse período.

Antes, porém, de colocar diretamente o leitor no caminho trilhado na pesquisa, faço aqui um breve resumo das duas partes que compõe a dissertação, adiantando os conteúdos abordados em cada um de seus capítulos. Opto por essa estrutura proléptica também por uma

questão de clareza, sobretudo para não criar uma narrativa de suspense. Nesse sentido, este texto introdutório é uma espécie de mapa, um instrumento para que o leitor navegue sem perder-se na imprevisibilidade da pesquisa, conhecendo minimamente os caminhos que serão tomados.

A **Parte 1** da dissertação, intitulada **Desenvolvimento da pesquisa**, tem um cunho teórico-metodológico. Nela são erguidos os pilares que sustentam a pesquisa: revisão bibliográfica, objeto, problematização, metodologia, método, objetivos, justificativa, *corpus*. Para isso, essa parte é dividida em dois capítulos.

No primeiro capítulo, trabalho especificamente a composição do objeto de pesquisa. Parto recordando a minha experiência com alguns programas de TV, o que me levou a escrever o projeto de ingresso no mestrado. Sigo mostrando as mudanças que ele sofreu e que resultaram na opção de articular os temas televisão e memória. Faço, então, uma revisão bibliográfica dos quadros teóricos que incidiram na minha observação, referentes às duas temáticas. A memória foi trabalhada por um eixo filosófico que reúne Bergson (conceito de Memória), Paul Ricoeur (principalmente o conceito de Memória Individual) e Sören Kierkegaard (conceito de Recordação). E a televisão foi observada por duas perspectivas teóricas atuais do campo da Comunicação, ambas de vários autores, representadas respectivamente pelos conceitos de Mídiação e Audiovisualidades. O objeto foi composto de todos esses recortes teóricos, sobre-colados na seguinte reflexão: o processo de mediação do ato humano de recordar gera uma ethicidade televisiva, uma prática própria da TV de construir a tríade memória-indivíduo-sentimento. Essa ethicidade – que dei o nome de *Recordação televisiva* (termo que nesse momento da pesquisa se refere ao objeto, e ainda não ao conceito) – circunscreve um conjunto heterogêneo de tempos de TV.

O segundo capítulo da Parte 1 discorre sobre o método articulado ao objeto, baseado na proposta de Bergson de um pensamento por Intuição. A partir do método, formulei o problema de pesquisa e fiz um planejamento de como resolvê-lo, que implicou na adoção de procedimentos metodológicos.

A filosofia de Bergson afirma que é preciso ultrapassar a inteligência, que constrói generalidades, para formar um pensamento intuitivo, voltado à mudança: os problemas de pesquisa devem ser colocados mais em função do tempo do que do espaço, para que se encontrem as verdadeiras diferenças, qualitativas. Ao ter a intuição como método, viso, então, apreender o objeto em sua duração inapreensível: uma unidade da mudança, seu ponto virtual.

Esse pensamento intuitivo me fez formular a problematização em dois passos. Primeiramente, pergunto: *Como a Recordação televisiva, essa ethicidade, se atualiza?* Ou

seja, *como o objeto se diferencia de si?* É a etapa denominada de *Viravolta*, em que parto da descrição do objeto em direção as suas linhas de diferenciação. Dado este passo, Bergson aponta que é preciso ainda fazer uma *Reviravolta* na problematização, o que me levou a outro questionamento: *Sendo que o objeto se atualiza em tais linhas divergentes (investigadas na viravolta), o que é, enfim, a Recordação televisual?* É o momento de fazer convergir as linhas de diferenciação percebidas na etapa anterior, para um mesmo ponto virtual. Com estas duas perguntas, ultrapasso o objeto dado na experiência e transformo a *Recordação televisual* num conceito.

Para cumprir essas etapas foi necessário utilizar procedimentos metodológicos, de outros autores, que se articulassem as especificidades do objeto. Primeiramente, na viravolta, selecionei o *corpus* como um *Observador de estrelas*, traçando constelações (conjuntos imaginários) do objeto. Para efetivamente analisar o material empírico, desempenho os papéis de *Dissecador*, desmontando as imagens da TV, e de *Explorador de terras desconhecidas*, voltando o olhar também para fora da televisão, para desenredar os saberes, poderes e subjetividades que atravessavam suas construções. O objetivo era, com isso, cartografar as molduras e moldurações que agenciam os sentidos dessa ethicidade. O conjunto de molduras e moldurações são os dados que me possibilitaram desempenhar também um papel de *Detetive*, na formulação de inferências abduativas sobre as ações engendradas pelas construções televisivas. Na reviravolta, o procedimento é uma interpretação das análises anteriores, na anotação de regularidades, principalmente em relação aos elementos que desencadeiam diferenças.

Diferente do objeto, do método, do problema, dos procedimentos e do *corpus*, os demais componentes canônicos de uma pesquisa, como objetivos, justificativas e metodologia, não são apresentados de forma esquematizada num capítulo específico, pois adotam uma linha transversal: eles estão disseminados em toda essa Parte 1, em cada movimento, cada passo dado.

A **Parte 2** da dissertação, intitulada **A Recordação televisual em constelações**, tem um cunho analítico-interpretativo. É nela que executo o que foi planejado na Parte 1: as etapas de viravolta e reviravolta. Para isso, ela está dividida em quatro capítulos.

Nos três primeiros capítulos, realizo a viravolta, sendo que cada um deles é destinado para a composição de uma específica constelação. No primeiro, traço a constelação que denominei de *Relatos de vida*. Ela é composta pelos tempos da programação em que a TV se torna um meio de enunciação de si, ao conceder a palavra para que indivíduos relatem suas

narrativas de vida. Essa é a constelação mais heterogênea, em que a *Recordação televisual* pode se atualizar em qualquer forma televisiva que seja fundada na oralidade.

No capítulo seguinte, passo a analisar as construções televisivas que compõem a constelação dos *Testemunhos de fatos televisivos*. Assim como a dos *Relatos de vida*, trata-se de uma constelação fundada na oralidade. Mas aqui, ao invés dos indivíduos apresentarem suas narrativas de vida, a televisão acessa memórias individuais visando reconstituir fatos que já são públicos. Essas atualizações estão vinculadas principalmente à moldura do Telejornalismo, em suas diversas modalidades.

A última constelação que imaginei da *Recordação televisual*, no terceiro capítulo da Parte 2, recebeu o nome de *Imagens mentais*. Com esse título, ressalto que a televisão, enquanto linguagem audiovisual, não precisa da oralidade para construir a memória de um indivíduo. Os atuais dessa constelação são sobrepostos à moldura da Teledramaturgia, pela ficcionalidade evidente de uma *imagem mental*, embora também apareçam em outros formatos que não são obviamente ficcionais. Esse tipo de construção é utilizado pela TV como recurso narrativo de analepse, normalmente através do procedimento convencional do *flashback*, mas também podendo assumir formas mais criativas.

O quarto e último capítulo da Parte 2 é reservado para a etapa da reviravolta. É o momento do texto em que convirjo as linhas de diferenciação cartografadas na viravolta, para, enfim, formar a definição precisa de *Recordação televisual*. Dessa maneira, o conceito não é fruto de uma abstração, mas sim é originado essencialmente da análise empírica.

Após essas duas partes, termino a dissertação com as Considerações finais, numa reflexão do caminho percorrido. São algumas páginas em que promovo um fechamento da pesquisa, traçando os últimos comentários sobre o conceito. Faço, também, uma breve interpretação sobre a interface realizada com a Filosofia, na tentativa de ensaiar alguma contribuição para a construção do campo da Comunicação.

PARTE 1
DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA

Aqui o leitor encontrará os pilares que constituem este estudo: a fundamentação teórica, a composição do objeto, o tensionamento com o método, a formulação da problematização, a definição do corpus, a articulação de procedimentos metodológicos.

1. O objeto *Recordação televisual* (e as pistas do método)

Neste capítulo de abertura da Parte 1, conto o processo de invenção do objeto de pesquisa. Começo desde o projeto de ingresso, revelando a experiência e as decisões que me levaram a delimitação de uma temática para estudo. A partir dessa temática, faço uma construção qualitativa do objeto, refletindo acerca de uma revisão bibliográfica sobre quadros teóricos que incidem na minha observação. Fica difícil adiantar logo para o leitor o que o objeto circunscreve sem fazer esse caminho, por não ser um processo midiático mais evidente, que a própria mídia classifique. Assim, seus contornos se tornam visualizáveis numa composição conceitual (uma sobre-colagem de conceitos), que articula pensamentos filosóficos com teorias do campo da Comunicação, tensionados com específicas obras televisivas. Se o leitor quiser a descrição do objeto antes de percorrer o seu caminho de construção, pode pular para a página 58 e ver os três pontos que o delimitam.

Quando uso o termo *pistas do método* no título do capítulo me refiro ao fato de que a própria invenção do objeto se deu a partir das trilhas metodológicas que foram se compondo no desenvolver da pesquisa, principalmente pelo método intuitivo, proveniente da filosofia de Henri Bergson. Porém, não se trata de um processo linear: não estudei primeiro o método para depois inventar o objeto. Ambos foram se constituindo concomitantemente. Assim, algumas decisões acerca do objeto partiram do método, outras não. Além disso, ao retornar pelo caminho percorrido pela pesquisa, no esforço de colocá-la no papel, vi que o método intuitivo já estava presente antes mesmo de eu começar a aplicá-lo. Até pelo fato de que outras propostas conceituais que utilizo também remetem aos movimentos que o método pressupõe: o que evidencia que objeto e método não foram arbitrariamente escolhidos e articulados, mas sim refletem uma mesma urgência metodológica para a observação da realidade.

Contudo, a complexidade dos conceitos que fundamentam o método² requeria um espaço de reflexão mais precisa: se misturasse tais conceituações filosóficas com a construção do objeto, dificultaria o entendimento do leitor. Assim, discorro diretamente sobre o método apenas no segundo capítulo desta Parte 1. Como solução textual para não deixar de mostrar essa relação dinâmica entre método e objeto, aponto algumas pistas do método já neste capítulo, utilizando termos-chave que remetem a ele. Esses termos estão em negrito, de forma que o leitor saiba que se trata de uma ideia já presente no objeto, mas que será trabalhada no

² Conceitos como Intuição, Duração, Impulso vital, Virtual, Atual, Diferença.

próximo capítulo. O leitor também tem, dessa forma, a opção voltar aos termos em negrito deste capítulo após ter lido o seguinte.

1.1. O início, as crises e os novos rumos

Então, para contar a história de invenção do meu objeto de pesquisa é preciso voltar um pouco ao passado...

Recordo-me do ano de 2007 quando assisti pela primeira vez à minissérie *A Pedra do Reino*. Já era um admirador da carreira do diretor Luiz Fernando Carvalho, cujas obras eu colecionava na minha prateleira: o filme *Lavoura Arcaica* (2001), e as minisséries *Os Maias* (2002), *Hoje é dia de Maria – parte 1* (2005) e *Hoje é dia de Maria – parte 2* (2006). Mas assistir esse seu último trabalho foi uma experiência diferente das anteriores.

Confesso que me perdi logo no primeiro episódio da minissérie. Não estava preparado para o programa exibido. Era tudo muito confuso, desconexo, sem um fio claro que conduzisse a narrativa. Curioso isso: um programa de televisão aberta (Rede Globo) que me confundia, que exigia um nível de concentração para que pudesse ser apreciado. As outras minisséries de Carvalho, por mais interessantes que fossem, não me causaram essa confusão. Tinha com elas um diálogo simples de apreciação.

No dia seguinte, estava de novo à frente do televisor, mas dessa vez mais preparado, pronto para a concentração exigida. Ora, já havia visto muitos filmes do cinema moderno, estava acostumado com audiovisuais experimentais, que não faziam uso de uma linguagem clássica e convencionada. E apreciava muitas dessas obras. Por que, então, em *A Pedra do Reino*, o estranhamento era tão grande? De fato, quando mudei minha condição de um simples espectador de TV, para um espectador concentrado, a minissérie tornou-se mais interessante de assistir. Evidente!

Todo esse recolhimento à frente de uma obra de TV me fez pensar: o estranhamento em relação ao que estava sendo exibido era, de certa forma, mais determinado pelo meio (pela TV) do que pela obra propriamente. Para melhor refletir sobre isso, busquei em veículos da imprensa, repercussões sobre a minissérie. Encontrei a notícia de que *A Pedra do Reino* tinha sido a menor audiência em horário nobre na história recente da Rede Globo, com nove pontos no Ibope, o que colocou a emissora em terceiro lugar na preferência do público. Pensei: muitos espectadores devem ter passado pela mesma experiência que eu, uma vez que a

televisão habitua a certa distração. Como a minissérie exigia concentração, houve um estranhamento que causou a desistência da audiência.

Foi baseado nesse *insight*, nessa explicação lógica, que em 2008 escrevi o projeto de seleção de mestrado no PPG de Ciências da Comunicação da Unisinos. Problematizava acerca do hábito televisivo, dos padrões de linguagem e dos índices de audiência a partir do caso de *A Pedra do Reino*. Como já é de conhecimento de quem lê, fui aprovado na seleção e ingressei no curso em 2009.

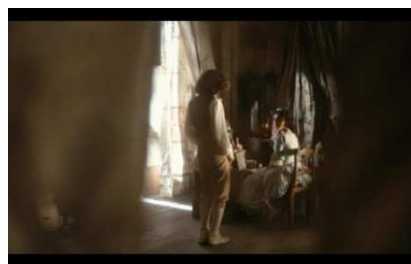
Mas antes de falar do meu ingresso no curso de mestrado, preciso contar outra experiência que tive a frente da TV, ainda no ano de 2008, que mudaria no futuro os rumos do projeto.

No dia seguinte da minha entrevista de seleção do mestrado, estreou na Rede Globo a minissérie *Capitu*, também dirigida por Carvalho. Lembrando do que aconteceu quando assisti *A Pedra do Reino*, comecei a ver *Capitu* já preparado, concentrado desde o começo. Como estava no Rio Grande do Sul, longe da minha terra natal, da família e dos amigos, a forma como assisti foi bem diferente do natural: estava sozinho num quarto de hotel, eu e a TV; meu dia inteiro programado para antes e depois dos episódios da minissérie. Além disso, na época, eu cursava uma especialização em Cinema. Então, era possível refletir a minissérie a partir de um maior conhecimento cinematográfico.

Foi nessa outra experiência que percebi um elemento que iria mudar os rumos da minha observação. *Capitu* tinha a narrativa estruturada num personagem-narrador (Bentinho) que conta os eventos passados de sua vida, assim como o romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, no qual a minissérie se baseia. Até aí nada de novo, muitas obras de teledramaturgia são adaptações de romances literários em que um personagem apresenta sua narrativa de vida. Mas a diferença, o que me trouxe inquietações, foi a maneira como a minissérie representava esse relato sobre o passado, como podemos ver na Figura 1.



Quadro A



Quadro B



Quadro C

Figura 1: Minissérie *Capitu*

Os quadros A e B são sequenciais: no primeiro vemos Bentinho olhando para algo, e o plano seguinte trata-se da imagem da sua visão. Ou seja, temos aqui um *raccord* sobre o olhar de um personagem³, procedimento que no cinema se convencionou chamar de *campo/contracampo*. Contudo, no segundo plano, na visão do personagem (no contra-campo), aparece ele mesmo, só que num tempo passado: estaria o personagem, literalmente, vendo o passado? O campo/contracampo é um procedimento que faz parte principalmente da decupagem do cinema clássico, cuja função é garantir uma continuidade espaço-temporal da narrativa. Em *Capitu*, sua funcionalidade não apontava diretamente para a continuidade, pelo contrário, proporcionava um retorno no tempo. Algo que normalmente é enunciado por outro tipo de *raccord*: o *flashback*.

O quadro C traz uma construção ainda mais inovadora. Num mesmo plano vemos Bentinho no tempo presente e Bentinho mais novo no tempo passado. Tal imagem era inédita para mim: nunca havia visto um filme, um programa de televisão ou qualquer outra produção audiovisual que representasse o tempo dessa forma, montando tempos diferentes no interior de um mesmo plano. Que tempo essas imagens representavam, afinal? Foi esse passado materializado, a possibilidade de um personagem ver o passado, que de alguma forma me **afetou**.

³ Na teoria do cinema, denomina-se *raccord* a transição (ligação) de um plano para outro na montagem que garante o efeito de continuidade. “*Raccord* sobre o olhar de um personagem” é um dos tipos de *raccord* sistematizados por Jacques Aumont (2005): “um primeiro plano mostra-nos um personagem que olha algo (em geral fora de campo); o plano seguinte mostra o objeto desse olhar (que pode, por sua vez, ser um outro personagem olhando para o primeiro: tem-se então o que se chama de campo/contracampo)” (2005, p. 77).

Com esses pensamentos imediatos sobre as imagens, dei um passo atrás e voltei a *Pedra do Reino*, isso ainda no final do ano de 2008. Percebi que em *A Pedra do Reino*, Carvalho já havia criado imagens semelhantes as de *Capitu*, como pode ser visto na Figura 2.

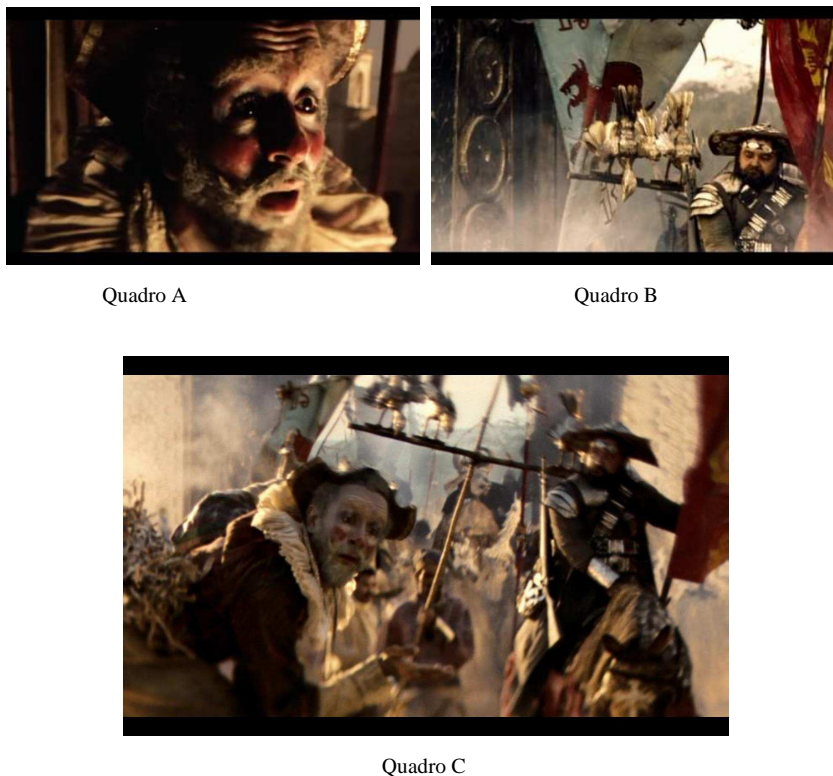


Figura 2: Minissérie *A Pedra do Reino*

Vemos nesses planos de *A Pedra do reino* os mesmos procedimentos de *Capitu*: nos quadros A e B, que são sequenciais, há o *raccord* sobre o olhar do personagem Quaderna. No plano inicial vemos o personagem num tempo presente (campo) e em seguida sua visão do passado (contra-campo). Também encontramos planos que misturam passado e presente, como podemos ver no quadro C. Ou seja, as duas últimas minisséries do diretor traziam essa marca autoral.

Dei outro passo atrás e voltei à minha prateleira: procurei nas outras obras de Carvalho, alguma representação do tempo semelhante. Encontrei apenas uma vez, no primeiro capítulo de *Os Maias*. Numa cena singular da minissérie, Carvalho utiliza pela primeira vez na carreira o procedimento do campo/contra-campo para retornar no tempo da história, como podemos ver na Figura 3, em que o personagem Carlos da Maia vê o seu passado.



Quadro A



Quadro B

Figura 3: Minissérie *Os Maias*

A recorrência desse tipo de representação na obra do diretor, e o destaque com que vinha ganhado nas suas duas últimas obras, me fez pensar que tal composição não era ocasional: deveria haver uma reflexão por trás daquelas imagens, Carvalho queria dizer algo, partia de algum pensamento. Surgiu, então, a primeira questão posterior ao projeto de ingresso: como pensar tais imagens? O interessante é que nesse trabalho de reconstruir o caminho percorrido, percebo que a pesquisa começou antes de ter iniciado o mestrado e, mesmo que eu não me desse conta na época, já estava numa fase de pré-observação e de reformulação da problematização.

Mas quando iniciei o curso, guardei todas essas ideias na gaveta e voltei ao projeto de ingresso. Era preciso primeiro me situar antes de efetivar algum movimento de mudança.

Chegamos, enfim, ao ano de 2009, no qual ingressei no mestrado.

Nas primeiras aulas, quando perguntado pelos professores ou colegas de curso sobre o que meu projeto tratava, contava evidentemente sobre o projeto de ingresso. Dizia: é uma análise sobre a minissérie *A Pedra do Reino*, como ela rompe com o padrão de linguagem da emissora e, por conseguinte, com o hábito de consumo dos espectadores, sendo assim um fracasso de audiência.

O que vejo hoje é que inicialmente não tinha um problema de pesquisa, mas sim uma solução prévia. No projeto de ingresso, minhas perguntas se baseavam em respostas que já havia formulado e não em dúvidas que o objeto suscitava (baseavam-se numa explicação, e não num questionamento). Fui percebendo isso aos poucos, nas orientações, nas disciplinas e

nas reuniões do Grupo de Pesquisa. Era preciso, então, abandonar algumas dessas questões, ou transformá-las em premissas de um problema novo.

A temática que primeiro abandonei foi a dos índices de audiência. Tal questão aparecia no meu trabalho mais como uma forma de justificar o estudo, do que como algo que realmente formasse uma problematização: os índices me davam uma sensação de que a pesquisa tinha relevância científica. Lembro-me aqui da primeira orientação que tive com a professora Nísia. Suas primeiras palavras para mim referiam-se sobre essa questão, e me sugeriram abandonar um estudo de audiência. Ela ficou surpresa com a minha adesão de prontidão: “Não imaginei que fosse te convencer tão facilmente”, disse ela. Em seguida, ela me perguntou o que de fato me afetava daquele projeto, para saber o que poderia ser aproveitado dali. E eu, mais uma vez prontamente, disse: “a forma como as minisséries de Carvalho representam o tempo”. Contei-lhe sobre as imagens das minisséries, sobre o passado que era visto pelo personagem, sobre a mistura entre tempos num mesmo plano. Minha empolgação a convenceu. Havíamos dado o primeiro passo na composição do objeto de pesquisa.

Então, aquela ideia que envolvia a questão da representação do tempo nas minisséries, que permanecia guardada comigo, substituiu o projeto de ingresso. Mas ao contrário do que se pode pensar, não houve aqui ainda um total abandono do projeto anterior: muitas das questões anteriores reverberaram na nova problematização.

Ainda pensando na questão dos padrões de linguagem, no hábito dos espectadores e na distração televisiva, construí o seguinte questionamento: *a forma como as minisséries de Carvalho representavam o tempo rompe com o hábito e a distração que a televisão proporciona?* A ideia geral desse projeto era estabelecer uma dicotomia entre as obras de Carvalho e as outras obras de teledramaturgia da Rede Globo. As obras da emissora representavam o tempo de forma convencional: quando tinham que se dirigir ao passado, faziam usos de procedimentos padrões como o *flashback* ou a *voz-over*. Por outro lado, *Capitu* e *A Pedra do Reino* representavam o tempo de forma não-convencional e, por isso, exigiam concentração.

Porém, depois que revisei o projeto não fiquei satisfeito com esse rumo da pesquisa. Primeiro, durante a disciplina de *Pesquisa em Comunicação*, o professor José Braga, no seu comentário final do projeto, me fez perceber que diferenciar obras entre um padrão e sua negação seria algo redutor. Seria o mesmo que admitir que as minisséries dependeriam de um padrão, que agiria como uma espécie de régua medidora da diferença: sem dúvida que as minisséries destoam do padrão da emissora, mas isso não significa que elas busquem negar

um padrão, mas sim que são indiferentes a ele. Assim, estruturar a pesquisa em tal dicotomia não levaria a lugar algum, é um **falso problema**: eu apenas faria uma classificação entre um padrão e sua negação. Não haveria produção de conhecimento sobre as imagens, não avançaria nas especificidades de um objeto.

Mas o que realmente me incomodava nesse ponto era que a nova problematização ainda estava contaminada pela ilusão anterior. O que a movia não era aquele problema inicial para o qual eu não tinha resposta (como pensar as imagens que me afetaram?), mas o oposto: eu estava transformando a pesquisa num caminho de argumentação que defendia aquilo que eu já tinha explicado. Reparem que minha pergunta anterior, parágrafos antes, era, na verdade uma afirmação que terminava com um ponto de interrogação: *a forma como as minisséries de Carvalho representavam o tempo rompe com o hábito e a distração que a televisão proporciona?* Bastava argumentar e responder que sim. Mais uma vez, eu estava partindo das respostas e me iludindo com o caminho.

Então, busquei outros rumos para a pesquisa. Rumos mais surpreendentes. Para isso, voltei ao ponto inicial abandonando todas as premissas do projeto de ingresso: assisti novamente aquelas sequências que me afetaram nas minisséries, em que o presente e passado se misturavam num mesmo quadro. Voltei àquela primeira questão: como pensar tais imagens? Certamente que essa pergunta não é um bom problema de pesquisa, pois é muito vaga. Mas mesmo não sendo um problema pronto, era um bom ponto de partida: ela dava uma liberdade para que eu me movimentasse pelo objeto, provocasse diversos tensionamentos. Permitia que eu fosse surpreendido.

Pensei em vários projetos nesse período, pois fiz uma diversidade de tensionamentos livres, a maioria logo descartada. Não os conto aqui porque são tão díspares e foram tão breves, que nada acrescentam para a pesquisa atualmente, embora representem um caminho necessário: era preciso estar perdido, para depois me encontrar.

Os rumos atuais da pesquisa começaram a ser traçados quando li um livro de Georg Lukács, intitulado *A teoria do romance* (2007). Era um dos meus diversos movimentos livres: já que as minisséries eram adaptações de romances, talvez aquelas imagens tivessem relação com teorias literárias. Foi um trecho específico do livro que provocou um impacto no pensamento da pesquisa. Quando Lukács diz:

Apenas no romance e em certas formas épicas que lhe são próximas se dá uma recordação criativa, que capta e subverte o objeto. O genuinamente épico dessa memória é a afirmação do processo da vida. A dualidade entre interioridade e mundo exterior pode ser aqui superada para o sujeito, se ele vislumbrar a unidade orgânica de toda a sua vida como fruto do crescimento de seu presente vivo a partir

do fluxo vital do passado, condensado na recordação. (...) A recordação, do ponto de vista da subjetividade presente, apreende a discrepância entre o objeto como era na realidade e o seu modelo desejado como ideal pelo sujeito (2007, p. 134-135).

O que Lukács me forneceu neste trecho não foi efetivamente uma explicação das imagens, mas sim pistas para investigá-las. Pelo menos uma pista fundamental: que talvez as imagens que misturam presente e passado pudessem ser compreendidas pelo termo *Recordação!* É incrível notar que, às vezes, mudanças importantes não precisam estar ancoradas em grandes pensamentos teóricos, mas apenas numa palavra: talvez as minisséries não fossem somente uma criação referente à representação do tempo, mas sim eram imagens que visavam representar as recordações de um personagem. A presença do termo recordação apontou a pista de que as imagens eram fundadas num pensamento sobre Memória: um sujeito que lembra e sua lembrança, a tentativa de reviver o passado no presente. O leitor pode achar que isso já estava evidente antes e que minhas explicações anteriores já apontavam para a questão da memória. É verdade. Mas acho que meu olhar estava tão preso num determinado aspecto das minisséries, tão habituado, que precisava de uma iluminação de fora para enxergar o óbvio.

Assim, de todo esse caminho duas coisas me restaram: de um lado, imagens de TV que me instigavam; de outro, o termo recordação, uma pista que apontava à questão da memória. Com isso, todo esse processo de observação, de crise e de mudanças, resultou em dois eixos temáticos – TV e Recordação – que ao serem articuladas poderiam responder minha indagação inicial. Denominei o objeto de *Representação televisiva da recordação*.

1.2. Teoria e Objeto

Até aqui não havia inserido esse objeto numa discussão teórica. Além de alguns conhecimentos sobre cinema, a teoria de Lukács foi a única claramente acionada, embora tenha mais fornecido uma pista de caminho, do que propriamente informações. Então, não poderia deixar de me questionar: teria eu, apenas com esse primeiro contato teórico, um objeto científico? Poderia mesmo dizer que meu objeto era *a representação televisiva da recordação*? Antes de qualquer avanço, passei a procurar autores que problematizassem essa relação entre teoria e a observação da realidade na constituição de objetos científicos.

Segundo o antropólogo Roberto Oliveira (1996), ao dirigir-se à observação da realidade, o olhar do pesquisador já foi previamente afetado pelo arcabouço conceitual que

lhe acompanha (o campo de estudo do qual faz parte, sua linha de pesquisa, seu referencial teórico). É a etapa da pesquisa que Oliveira denomina de *domesticação teórica do olhar*: “Seja qual for esse objeto, ele não escapa de ser apreendido pelo esquema conceitual da disciplina formadora de nossa maneira de ver o objeto” (OLIVEIRA, 1996, p. 15).

Jacques Marre (1991) propõe um movimento que à primeira vista pode parecer semelhante. Segundo o autor, um objeto científico deve ser construído na superação da observação imediata da realidade: “um objeto de pesquisa se conquista e se constrói, numa ruptura em relação ao saber imediato” (1991, p. 02). Ele não pode ser confundido com a delimitação de um tema de estudo. É algo que deve ser construído na inscrição do pesquisador num quadro teórico de referência. A abordagem teórica relaciona-se com o tema escolhido, promovendo uma invenção qualitativa do objeto.

Qual a diferença entre os dois autores? Na proposta de Oliveira podemos interpretar que a teoria é algo que enquadra o objeto. Sem dúvida que a teoria é uma forma de domesticar a observação, mas é preciso ter cuidado para que o objeto não apenas confirme um olhar domesticado. Não penso ser produtivo utilizar as teorias apenas como uma forma de classificar a realidade, embora possa parecer o caminho mais seguro: o respaldo dos teóricos dá a ilusão de cientificidade, o que nos faz enquadrar os diferentes objetos a partir de conceitos pré-concebidos por eles. Como aponta Marre, a invenção qualitativa do objeto deve ser resultante de uma relação entre teoria e o objeto imediato: tanto a teoria deve modificar o olhar e transformar o objeto, atribuindo-lhe novos planos, como o objeto deve dar mobilidade ao pensamento teórico. Não se deve apenas reproduzir discursos teóricos, mas sim cada objeto deve suscitar uma nova reflexão teórica, resultante de suas especificidades.

Que conclusões tiro disso em relação a este ponto da minha pesquisa? Parece-me que antes de ser um objeto científico, o que denominei de *representação televisiva da recordação* é, por enquanto, um tema⁴ que delimitei, um objeto reconhecido imediatamente, já que não o inscrevi ainda numa discussão teórica. É bem verdade que ao ter passado por um curso de graduação em Comunicação Social, já havia tido contato com muitas perspectivas teóricas sobre televisão, e por mais que não as tenha evidenciado até aqui no texto, elas já alteraram minha forma de observar a realidade: a própria palavra *representação* já indica um conjunto de teorias. Mas no andamento do mestrado, me desfiz de muitas dessas teorias que domesticavam meu olhar nesse início da observação, a partir do contato com outros quadros conceituais. Do outro lado, a recordação (a memória) não era uma temática que eu já tivesse

⁴ Ou, como já disse, dois temas articulados – recordação e TV

estudado: seu aparecimento na pesquisa remetia aos usos das palavras na linguagem comum. Era preciso, dessa forma, ultrapassar esse reconhecimento imediato, no tensionamento com teorias referentes a essas duas temáticas (televisão e memória), para assim, construir qualitativamente o objeto.

Como esse objeto imediato aponta para dois eixos, para mostrar esse processo de construção, opto em bifurcar o texto, trabalhando em cada ramificação uma temática separadamente. De um lado, trago recortes teóricos do tema televisão, e do outro, recortes teóricos do tema memória. Não os articulo, nem efetuo tensionamentos com as imagens das minisséries, por enquanto. Apenas os apresento aos leitores.

Após essa etapa de bifurcação textual, faço uma sobre-colagem dos recortes, em que, aí sim, tensiono todas as teorias revisadas anteriormente com o objeto reconhecido imediatamente, transformando-o num objeto qualitativamente inventado. Convirjo as duas ramificações do texto num determinado ponto – o próprio objeto, que denominei de *Recordação televisual* – fazendo com que se tornem, assim, inseparáveis, sem limites entre si. Essa descrição da estrutura do texto em relação à construção qualitativa do objeto está representada na Figura 4, a seguir.

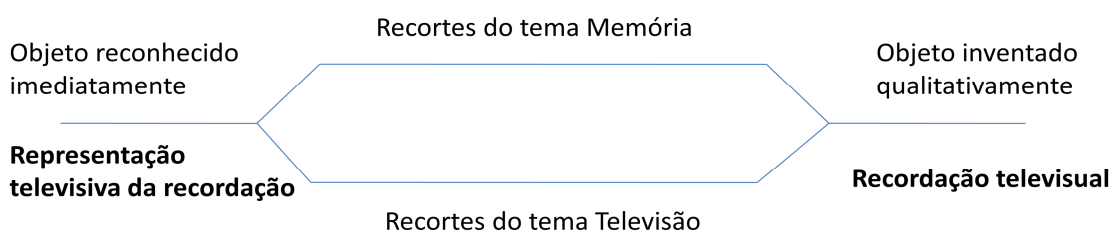


Figura 4: Esquema de construção do objeto

Eis o novo rumo incerto da pesquisa: revisar pensamentos sobre memória e sobre televisão, para depois tensioná-los com as imagens que me afetaram.

1.3. Recortes de Memória/Recordação

A temática da Recordação era aquela mais obscura, uma vez que nunca a tinha trabalhado, e não foi aquilo que me motivou inicialmente, mas sim algo demandado pelo caminho de construção do objeto. A palavra “recordação”, da forma como surgiu na pesquisa, remetia para mim a um ato de memória, um sinônimo de lembrança, tal qual como está definida no dicionário da língua portuguesa. Partí, assim, dessa definição do senso comum, visando aprofundá-la e desconstruí-la.

Ainda assim, partir da questão da memória não tornava o caminho menos nebuloso. Como aponta o filósofo Paul Ricoeur (2007), memória é um conceito genérico, cujo caráter interdisciplinar leva a uma variedade de apropriações. Diversas áreas do conhecimento – como a Filosofia, a Sociologia, a Psicologia, as Neurociências, a História – tratam do tema, moldando conceitos de memória por diferentes vieses, muitas vezes contraditórios. A relação de obscuridade que tinha com a temática era reflexo, então, do fato de não ser um assunto particular do campo da Comunicação, o que exigia um estudo de interface.

Após uma exploração bibliográfica que contemplou, de alguma forma, todos esses campos, optei por abordar a recordação por uma linha filosófica, baseada principalmente em três autores: Henri Bergson, Ricoeur e Sören Kierkegaard. Isso porque foram os pensamentos que mais produziram tensionamentos com o objeto imediato. Além disso, a abordagem filosófica atravessa as discussões sobre memória empreendidas nos outros campos do conhecimento (que trabalham o tema empiricamente), o que garantiu minimamente a interdisciplinaridade da discussão.

Os três filósofos tratam de aspectos diferentes da temática, em abordagens originais que desconstruíram minha ideia inicial do termo. Dessa maneira, a pesquisa não adota um conceito pronto de recordação ou de memória de um determinado autor: se adotasse, reproduziria um discurso teórico e simplesmente enquadraria as minisséries nele. Ao contrário, tomei separadamente algumas das diversas discussões sobre o tema para, assim, tensioná-las posteriormente com as imagens das minisséries.

1.3.1. Bergson e a memória

A primeira aproximação que tive com a temática da memória foi a partir do pensamento de Henri Bergson, pois já vinha estudando seus conceitos, tendo em vista compreender o método intuitivo. Nesta etapa de construção do objeto tratarei isoladamente da fenomenologia da memória que compõe seu pensamento. Mas o aparecimento do autor nessa

parte da pesquisa, fornecendo informações sobre o objeto, não se justifica somente por essa via: Bergson é um dos autores citado por Lukács quando ele fala sobre recordação. Então, segui a pista anterior.

No livro *Matéria e memória* (1990), Bergson destaca que o passado retorna para nós de duas formas distintas. Pensemos no seguinte exemplo: um pianista precisa aprender a tocar uma determinada música. Pode-se dizer que a música será gravada em sua memória conforme ele for decorando as notas, pelas inúmeras vezes que as repetir no piano. Por outro lado, esse mesmo pianista pode se lembrar de um momento singular desse aprendizado: evocar imagens da primeira ou segunda vez que a tocou essa música, por exemplo. Temos, assim, no primeiro caso um ato que se forma por repetição, e, no segundo, um ato de imaginação. A princípio, denominamos ambos os casos de memória. É aqui que Bergson problematiza: “Tratam-se da mesma coisa?” (1990, p. 61).

Segundo o autor, a memória constituída pelo aprendizado tem relações com os mecanismos do corpo. É formada pelo esforço de repetições motoras. Por isso mesmo, ela manterá sempre um vínculo com a ação presente: dá-nos aquilo que precisamos para agir em determinado caso. A prática regular de digitar num teclado do computador, por exemplo, me faz guardar as posições em que as teclas estão dispostas, o que me possibilita agora desempenhar a ação com certa velocidade. Essa faculdade, assim, pode ser melhor definida pelo termo hábito do que por memória. “A bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 1990, p. 63).

A outra forma de memória, por sua vez, não se liga a tais mecanismos motores. Ela não se relaciona ao hábito, pois ao invés de recompor a totalidade da repetição, ela se volta à singularidade de cada momento. Assim, trata-se do registro ininterrupto de todos os acontecimentos da vida, atribuindo-lhes local e data. Tais fatos passados armazenados por essa memória retornam para nós sob a forma de imagens, que Bergson denomina de imagens-lembrança. Essa memória, segundo o autor, faz jus ao termo: é a memória verdadeira.

Mesmo com tal distinção, Bergson destaca que reparamos mais na memória-hábito, do que nas lembranças singulares. Isto se deve ao fato de que as lembranças aprendidas voluntariamente por repetição, mesmo sendo raras, são mais úteis. Já o outro tipo de memória, mesmo mais frequente (pois não cessa – armazena, sem negligenciar, todos os fatos passados), não se relaciona diretamente a nossa ação presente: “Para evocar o passado em

imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1990, p. 63-64).

Para distinguir as duas memórias, Bergson traz como exemplo um cão que reconhece o seu dono. O que o filósofo se pergunta é se tal reconhecimento é realizado pelo animal através de uma imagem-lembrança que o cão buscou para se conectar ao momento presente, ou se o próprio corpo do animal toma certa atitude especial em relação ao dono, a qual foi construída pela repetição. Bergson não descarta que imagens do passado retornem ao cão. Mas elas não parecem interessar o animal, pois o presente é que o fascina. Dessa maneira, “seu reconhecimento deve ser antes do vivido do que do pensado” (1990, p.63). É por isso que Bergson diz que talvez somente o homem seja capaz de tal esforço de memória em que é preciso abstrair o presente.

Então, nos debruçemos para compreender melhor essa memória verdadeira, que constitui o ato humano de evocar uma lembrança singular. Na passagem seguinte, Bergson descreve sua original tese de como se dá o ato de produção de imagens-lembrança:

Temos consciência de um ato *sui generis* pelo qual deixamos o presente para nos colocar primeiramente no passado em geral, e depois numa certa região do passado: trabalho de tentativa, semelhante à busca do foco de uma máquina fotográfica. Mas nossa lembrança permanece ainda em estado virtual; dispomo-nos simplesmente a recebê-la, adotando a atitude apropriada. Pouco a pouco aparece como que uma nebulosidade que se condensasse; de virtual ela passa ao estado atual; e, à medida que seus contornos se desenham e sua superfície se colore, ela tende a imitar a percepção. Mas continua presa ao passado por suas raízes profundas, e se, uma vez realizada, não se ressentisse de sua virtualidade original, se não fosse, ao mesmo tempo que um estado presente, algo que se destaca do presente, não reconheceríamos jamais como uma lembrança (BERGSON, 1990, p. 110).

Esmiucemos essa citação com mais informações. Em primeiro lugar, Bergson apresenta dois pólos: é do presente que voltamos ao passado. Mas para entender tal *salto*, nos termos de Deleuze (1999), é preciso desconstruir algumas questões que envolvem a compreensão do tempo. Temos o costume de dizer que o passado “foi” e que o presente “é”. Esta, porém, é uma armadilha linguística que não exprime a realidade, uma vez que o passado se conserva e, portanto, não passa. Então, o passado efetivamente “é”. Por outro lado, o presente passa incessantemente: ao mesmo tempo em que é presente, já se tornou também passado. Essa efemeridade do presente faz Bergson considerá-lo como o nível mais contraído do passado: quando percebemos o presente, ele já não o é mais. O presente “foi”. Isso implica dizer que no tempo, passado, presente e futuro não estão justapostos. O tempo não é cronológico. Há, na verdade, uma coexistência temporal: o passado coexiste com o presente que ele já foi, e o futuro é uma potência desse presente, imprevisível.

Surge, então, outra questão: onde o passado se conserva? A resposta imediata que damos a essa pergunta é “no cérebro”. Mas Bergson critica tal articulação. Principalmente pelo fato de que, segundo o autor, a intercessão que fazemos entre memória e cérebro é arbitrária, não há uma secção natural: não se deve admitir que o passado dependa de uma materialidade (o cérebro) para conservar-se. Bergson utiliza como exemplo, doenças cerebrais para testar sua hipótese de que tal faculdade não depende do cérebro. Além disso, a própria Neurociência não é capaz de definir uma região cerebral no qual as lembranças se conservariam. Logo, se tal articulação é arbitrária, trata-se de um falso problema. Para consertá-lo, Bergson diz que a conservação do passado não é sequer uma faculdade, mas que o passado se conserva em si, numa **duração** própria:

A memória (...) não é uma faculdade de classificar recordações numa gaveta ou de inscrevê-las num registro. Não há registro, não há gaveta, não há aqui, propriamente falando, sequer uma faculdade, pois uma faculdade se exerce de forma intermitente, quando quer ou quando pode, ao passo que a acumulação do passado sobre o passado prossegue sem trégua. Na verdade, o passado se conserva por si mesmo, automaticamente (BERGSON, 2006b, p.47).

Dessa forma, o ato de lembrar pode ser descrito como um salto que vai do presente contraído até o passado conservado. Primeiramente, como aponta Bergson, nos colocamos no passado em geral, para depois procurar numa determinada região do passado, a lembrança que queremos evocar. Nesse momento, duas coisas podem acontecer: “ou descobro ali o ponto que procurava, que vai portanto se atualizar numa imagem-lembrança, (...) ou não descobro porque ela está em outro lençol que me é inacessível” (DELEUZE, 1990, p. 150).

Mas como ocorre tal atualização? Como esse passado conservado em si, que não está dado em imagens (ao qual Bergson denomina de *lembrança pura*) se atualiza em imagens-lembrança? O próprio termo imagem já nos indica uma pista: ora, a atualização da lembrança pura se dá num trabalho de imaginação, de criação de imagens. Contudo, Bergson alerta que a recíproca não é verdadeira, e nem toda imaginação resulta numa imagem-lembrança: “Imaginar não é lembrar-se. Certamente uma lembrança, à medida que se atualiza, tende a viver numa imagem; mas (...) a imagem pura e simples não me reportará ao passado a menos que seja efetivamente no passado que eu vá buscá-la” (BERGSON, 1990, p.111). É aqui que Bergson atribui ao cérebro a sua devida função. Embora não seja responsável pela conservação do passado, ele executa o papel de evocação do passado através da imaginação. Por ser um órgão voltado à ação, é coerente pensar que nele resida a faculdade de “presentificação” do passado.

Ricoeur (2007) também se debruça sobre essa diferenciação entre imaginação e lembrança. Segundo o autor, num primeiro momento, ambas podem até parecer ter o mesmo objeto: algo que está ausente. Mas logo vemos que tal ausência tem características diferentes em cada caso: a ausência da imaginação remete a um sentido de irreal ou fictício (algo ausente na realidade), enquanto para a memória, o sentido de ausência é o de “ter sido” (algo ausente no presente) (PELLAUER, 2009, p. 148-149).

Vimos que Bergson aponta que a imagem-lembrança é uma imagem dada no presente (criada pelo cérebro), mas que ao mesmo tempo não se desprende totalmente do passado: nós não a confundimos com o presente e a reconhecemos como lembrança. Eis a diferença em relação a outras imagens produzidas por nosso cérebro: as imagens-lembrança herdam a marca do passado. Mais uma vez, Ricoeur faz um diálogo interessante com Bergson. Para Ricoeur, uma vez que ao lembrarmos, produzimos uma imagem, a principal questão colocada entre a imagem e o fato passado deve ser a fidelidade. Devemos nos perguntar se entre aquilo que efetivamente vivemos e a lembrança que evocamos do vivido há uma correspondência fiel. (PELLAUER, 2009, p. 149). Não podemos afirmar, assim, que uma imagem-lembrança seja o passado em si, mas sim que ela o representa.

Dessa forma, Bergson destaca o momento presente como um estado “atual”, e a imagem-lembrança como algo que, apesar de ser uma atualização, não se desprende de sua natureza “virtual”. Com isso, o autor determina: entre lembrança e percepção deve sempre haver uma diferença de natureza, e não diferenças de grau: são coisas diferentes e não graus de uma mesma coisa. O que Bergson quer dizer com isso? Sobretudo, ele nos alerta para o erro comum de se pensar a lembrança como um enfraquecimento do fato vivido. Se não podemos confiar na fidelidade da imagem que evocamos não é pelo fato dela ser uma apresentação mais fraca daquilo que vivemos. Mas sim, por ser outra coisa, ter outra natureza.

Por fim, retomemos os principais pensamentos da teoria bergsoniana da memória: a distinção entre memória e hábito; a polaridade (salto do presente ao passado); o fato do passado se conservar em si; o verdadeiro papel do cérebro (a imaginação); a lembrança não como o passado, mas como sua representação (uma imagem que herda sua marca); a diferença de natureza entre lembrança e percepção.

1.3.2. Ricoeur e a atribuição da memória

No tópico anterior, passamos pelo pensamento de Bergson para trabalhar uma oposição entre hábito e memória, e assim, nos fixarmos na compreensão da segunda. Neste tópico, vou avançar a discussão para outro par de oposição, problematizado por Paul Ricoeur. Segundo o autor, a discussão contemporânea sobre memória está centrada sobre os seus sujeitos operadores (que não era uma discussão que interessava a filosofia de Bergson⁵). É o que Ricoeur denomina de *atribuição*: ao falarmos de memória, devemos vinculá-la aos indivíduos, um a um, ou as coletividades tomadas em conjunto? (2007, p. 105). São, então, duas correntes opostas, de diferentes tradições do pensamento: a memória é individual ou coletiva. Dessa forma, se antes a questão que eu vinha abordando era “de que memória estou falando?”, a pergunta a ser problematizada aqui é diferente: *trata-se da memória de quem?*

No livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), Ricoeur revisa e interpreta os diferentes pensadores que constituem e defendem ambas correntes, tentando não se posicionar, embora David Pellaeur (um de seus intérpretes) afirme que “para ele [Ricoeur] a prioridade recairá sempre do lado da memória individual” (2009, p. 151). Em certo momento, Ricoeur diz que um posicionamento seu não é necessário, pois conclui que “nem a sociologia da memória coletiva nem a fenomenologia da memória individual conseguem derivar, da posição forte que ocupam respectivamente, à legitimidade aparente da tese adversa” (2007, p.134). Na verdade, fica claro ao final de seu texto que, ao contrário de tentar legitimar uma das correntes e mesmo dando maior ênfase à memória individual, Ricoeur busca superar tal dicotomia.

Começamos a revisão pela corrente que atribui a memória à coletividade. Ela é fundada pelo sociólogo Maurice Halbwachs (2006), discípulo de Émile Durkheim, e criador do conceito de memória coletiva. Trata-se de um conceito que visa pensar a memória sob a ótica da Sociologia, deslocando-a de um pólo meramente individual, para compreendê-la enquanto condicionada por grupos sociais. Ricoeur resume a tese de Halbwachs numa frase: “O texto diz essencialmente isto: para se lembrar, precisa-se dos outros” (2007, p. 130). Halbwachs vai pensar em lembranças compartilhadas, lembranças comuns, mas também que a memória depende de fatores sociais que a condicionam. Assim, o autor inverte a relação: pensava-se antes numa memória coletiva que fosse composta por um conjunto de memórias individuais, porém, segundo ele, é a memória individual que resulta de condicionamentos coletivos. Como afirma Ecléa Bosi, “a memória do indivíduo depende do seu relacionamento

⁵ Segundo Ecléa Bosi (1994), “não há, no texto de Bergson, uma tematização dos sujeitos-que-lembram, nem das relações entre os sujeitos e as coisas lembradas (1994, p. 54)”.

com a família, com a classe social, com a escola, com a Igreja, com a profissão; enfim, com os grupos de convívio e os grupos de referência peculiares a esse indivíduo” (1994, p. 54).

Bosi, pesquisadora do campo da Psicologia social, dá um ótimo exemplo que expressa essa relação entre memória e coletividade no livro intitulado *O tempo vivo da memória* (2003). Ela relata uma entrevista que fez com um participante da Revolução Constitucionalista do ano de 1932, movimento que foi derrotado pelos militares. O que a autora demarca é que o entrevistado lembra do fato passado com uma interpretação de vencedor convicto, seguindo a mesma linha dos companheiros do movimento. Assim, apesar de ter presenciado uma derrota, seu sentimento é de vitória, uma lembrança compartilhada por seu grupo de referência. Então, baseado nisso, comprova-se o condicionamento da memória a fatores coletivos.

Passemos, então, a corrente da memória individual, para ver como ela segue por um caminho diferente. Como disse antes, é a corrente que Ricoeur dá prioridade. Para abordá-la, ele revisa principalmente o trabalho de três filósofos, aos quais ele dá o título de “testemunhas da tradição do olhar interior”. São eles: Santo Agostinho, John Locke e Edmund Husserl. Partindo dos autores, Ricoeur apresenta teses que defendem a memória como fruto da individualidade.

Primeiramente, Ricoeur interpreta os textos de Santo Agostinho, que de acordo com ele, é quem inicia essa tradição do olhar interior. Da obra do filósofo católico, uma metáfora específica ganha destaque: a interioridade sendo “os vastos palácios da memória”. Com essa metáfora, Santo Agostinho dava uma qualidade espacial à interioridade, o que lhe atribui principalmente dois aspectos: a *intimidade* (o palácio como um lugar íntimo, secreto) e a *possessão privada* (um lugar em que armazeno as lembranças que me pertencem). Não é à toa que utilizamos os pronomes possessivos para designar as lembranças que evocamos: “a memória parece de fato ser radicalmente singular: minhas lembranças não são as suas. Não se pode transferir lembranças de um para a memória de outro” (RICOEUR, 2007, p. 107).

Por segundo, Ricoeur discorre sobre o trabalho de John Locke. Locke é o primeiro filósofo a vincular a questão da memória com a constituição do *self* (si). A temática da memória se relaciona, para ele, a uma tríade identidade-consciência-si. Para entender basicamente o pensamento de Locke, basta pensarmos em alguém com amnésia: ao perder a memória, perde-se também a consciência de *si-mesmo* – a pessoa não sabe mais quem é. Nesse sentido, a memória é *identitária*.

Mas ao mesmo tempo, Ricoeur (1991) faz uma crítica à forma como Locke vincula memória e identidade. Segundo ele, Locke concebe uma *identidade idem*, algo imutável na

personalidade do indivíduo. Como essa identidade é algo que se conserva, Locke precisa atribuir a consciência do si à memória. Para Ricoeur, a vinculação de identidade e memória não deve caminhar por essa via da conservação de um núcleo imutável, pois quando perdemos a memória, não perdemos apenas a consciência de quem somos, mas também de quem fomos: deve-se, assim, pensar numa *identidade narrativa*, “que se desdobra ou muda com o tempo” (PELLAUER, 2009, 123). O *si-mesmo* passa a ser compreendido sempre como um outro.

Mas aqui outra discussão interessante se abre. Com base em Santo Agostinho e Locke, Ricoeur define que só podemos lembrar daquilo que vivemos: “Ao se lembrar de algo, alguém se lembra de si” (2007, p. 107). Assim, é a memória que garante a continuidade temporal de um indivíduo, a consciência de que existe um “antes” e um “depois”, mas que também se pode deslocar no sentido inverso (do presente ao passado) e evocar lembranças do que já foi vivido. É nela que reside a consciência de quem somos e quem fomos.

Contudo, é interessante considerar que talvez seja possível lembrar daquilo que não vivemos, como de um fato ocorrido antes do nosso nascimento. Alguns fatos são tão conhecidos coletivamente por fazerem parte da História que também são efetivamente nossos: na festa do Natal, por exemplo, não nos lembramos do nascimento de Cristo? Ou em qualquer outra data comemorativa, não nos lembramos de algum evento histórico? Por um lado, as imagens que evocamos nesses casos herdariam a marca do passado, já que nós as reconheceríamos como tal. Mas por outro lado, não há relação de fidelidade, pois não presenciamos o acontecido. Seriam, assim, mais frutos da imaginação do que propriamente lembranças? Eis que a questão da coletividade ressurge no interior da discussão sobre a memória individual.

Ao passar pelo trabalho de Husserl, Ricoeur conclui que memória de posse privada tem uma relação analógica com a memória histórica, que é de posse coletiva. E, realmente, os usos da linguagem comum atestam tal semelhança, pois do mesmo modo que classifico lembranças como “minhas”, também utilizo outros pronomes para lembranças que são “nossas”. Mas Husserl não afirma que a coletividade exerça qualquer peso em relação à memória individual e que a condicione. Ao contrário: o filósofo transfere à *intersubjetividade* todo o seu peso, ao afirmar que, na verdade, a memória coletiva é uma coletânea de memórias individuais dos acontecimentos que mudaram o rumo da História. Assim, podemos “encenar essas lembranças comuns por ocasião de festas, ritos, celebrações públicas” (RICOEUR, 2007, p. 129). Eis a tese da individualidade da memória, a qual, como vimos, Halbwachs tenta desmistificar ao inverter a relação. E de fato, podemos ver com isso que as duas correntes contraditórias realmente não se anulam.

Mas Ricoeur não se restringe a revisar as duas correntes. Na tentativa de superar essa oposição entre o coletivo e o individual, o autor termina seu texto com a seguinte sugestão: de que entre esses dois pólos, existe um plano intermediário, que estabelece um fluxo entre a memória dos indivíduos e a memória coletiva. Esse plano corresponderia, segundo Ricoeur, a um terceiro sujeito de atribuição: *os próximos*. Ricoeur faz a seguinte reflexão: primeiramente, enquanto indivíduos, conseguimos lembrar somente de quem nos foi próximo (as pessoas que, por diversas modalidades, nos foram aproximadas); por segundo, aqueles que me são próximos também constroem minha memória – por exemplo, sou incapaz de lembrar de meu nascimento, e para isso dependo de quem o presenciou. A proximidade é, então, o fator que designa a existência, tanto a minha para os outros, quanto a dos outros para mim: “meus próximos são aqueles que me aprovam por existir e cuja existência aprovo na reciprocidade e na igualdade da estima” (RICOEUR, 2007, p. 142).

O que Ricoeur pretende ao atribuir a memória aos próximos não é, então, elaborar uma síntese transcendental em relação as outras duas atribuições. Na verdade, ele visa propor uma memória que congrega o coletivo e o individual, de forma que não possamos mais isolá-los em pólos distintos, mas que, pelo contrário, nos coloca entre eles, em seus fluxos: que a memória, por um fator de proximidade, transita do indivíduo à sociedade, e da sociedade ao indivíduo.

1.3.3. Kierkegaard e a arte da recordação

A principal desconstrução que tive do significado da palavra Recordação começou na leitura de Sören Kierkegaard. Antes, como já disse, tratava o termo recordação como um sinônimo de lembrança, remetendo assim a uma faculdade abrangida pela memória. Tal ideia, que se fundamentava nos usos da linguagem comum (como pelo dicionário), é refutada pelo filósofo logo no antelóquio do livro *O Banquete*: “Recordar-se não é o mesmo que lembrar-se; não são de maneira alguma idênticos” (2002, p. 32). E ele continua: “Apesar de se distinguirem por grande diferença, a recordação e a memória são por vezes tomadas uma pela outra” (p. 32-33). Assim, além dos pares *hábito/memória*, *individual/coletivo*, discorro sobre uma terceira oposição na temática da memória: *memória/recordação*.

Segundo o filósofo, podemos perceber essa oposição a partir da contraposição de duas fases da vida: a juventude e a velhice. Os jovens são aqueles que possuem um alto grau de memória, capaz de reconstituir os eventos vividos com profundeza de detalhes. Por outro

lado, o velho já perdeu a memória, “que geralmente é de todas as faculdades, a primeira a desaparecer” (p. 32). Ao perdê-la, ele se consola na recordação, na medida em que introduz no ato passado uma “visão de poeta” (p. 32). A diferença, dessa forma, parte de um caráter poético que Kierkegaard introduz no conceito de recordação.

A distinção entre memória e recordação, embora seja original em Kierkegaard, não é absolutamente nova. Segundo Ricoeur, tal separação já existe desde os filósofos gregos. Aristóteles, por exemplo, ao apropriar-se dos termos gregos *Mneme* e *Anamnesis* buscava diferenciar as faculdades que ambos representam. A *Mneme* para o filósofo grego apontava para uma mera faculdade de evocação do passado: lembramos de um fato, de um objeto. Por outro lado, o termo *anamnesis* indicava outra faculdade, não mais uma simples evocação do passado (uma lembrança), mas sim uma busca (o prefixo *ana* de *anamnesis* significa uma volta, um retorno). Nesse caso, a memória encontra-se enfraquecida e se faz preciso seguir rastros do vivido para, enfim, se recordar. Com isso, Ricoeur constrói seu conceito de recordação: “Buscamos aquilo que tememos ter esquecido, provisoriamente ou para sempre, com base na experiência ordinária da recordação” (RICOEUR, 2007, p. 46).

Mas ao contrário dessa definição de Ricoeur apoiada em Aristóteles, o caráter poético da recordação para Kierkegaard não é decorrente da oposição ao esquecimento. Com a distinção entre velhice e juventude, o filósofo não pretende demarcar a recordação como um ato que depende do enfraquecimento da memória. Na verdade, o que ele formula é que ao ter perdido a memória, o velho ainda pode se consolar na recordação, justamente pelo fato de que “coisa de que uma pessoa se recorde é coisa de que ela não pode se esquecer” (p. 36). Dessa forma, a recordação está no nível do “essencial”: o que retorna é uma essência que permanece do fato passado, mesmo que os detalhes já tenham sido esquecidos. Para o autor, a memória sim se opõe ao esquecimento, uma vez que “lembrar-se também é esquecer-se” (p. 34). Os detalhes de um fato vão se apagando na memória conforme o tempo passa, e é o essencial que permanece e pode ser evocado numa recordação.

Kierkegaard dá um exemplo que ilustra essa vinculação entre a recordação e o essencial: pensemos num homem que viveu uma “vida de fantoche” e que escolheu a esposa contra a sua vontade. Os detalhes da cerimônia de casamento, como a data, os convidados, as músicas tocadas, tudo isso pertence à memória e pode ser esquecido. Segundo o filósofo, o ato essencial para este noivo é o sentimento de farsa, o qual ele não se esquece mesmo com o passar dos anos.

Refletindo sobre esse exemplo podemos entender que o “essencial” apontado pelo autor remete a um sentimento que permanece do fato vivido, que não pode ser esquecido e

que retorna consagrando uma recordação. Kierkegaard dá outros exemplos de sentimentos recordados: a nostalgia e o remorso. Assim, ao contrário de um ato de memória, que, se bem sucedido, imediatamente reconstrói os detalhes de um acontecimento, a recordação só pode ser evocada num trabalho de *reflexão*, que não se fixa em situações e ambientes, mas sim em *sentimentos*: “pormenores interessam apenas à memória e não à recordação, cujo objeto é unicamente o sentimento e o seu reino” (KIERKEGAARD, p. 47). Enquanto a memória se liga à questão da fidelidade (levando-se em conta o esquecimento), para a recordação o importante é a idealidade. É nesse sentido que ela é poética:

A arte consistiria em sentir a mesma dor (...) o que exige a virtualidade da ilusão. (...) Não é tão difícil evocar aos nossos olhos o passado como exorcizar da nossa frente o imediato para dar lugar à recordação. É nisso que residem, propriamente, a arte da recordação e a reflexão à segunda potência (KIERKEGAARD, 2002, p. 36-37).

Interessante que ao voltarmos às origens etimológicas das palavras lembrança e recordação na língua portuguesa encontramos uma diferença de sentido, ignorada pelas definições do dicionário e semelhante ao pensamento de Kierkegaard. O verbo “lembrar” é proveniente do português arcaico *membrar*, que, por sua vez, surge na alteração fonética do termo em latim *memorare* (memorar). Já o verbo “recordar” vem do latim *re-cordis*, que significa “voltar ao coração”. Assim, no primeiro caso temos um verbo que representa diretamente a ação da memória. No segundo, temos uma palavra que evidencia um retorno sentimental (ao coração).

Segundo Kierkegaard, essa reflexão sentimental do passado é um ato individual. Para o autor é impensável a noção de uma recordação comum, coletiva: diversas pessoas não podem refletir juntas para captar um mesmo sentimento. A recordação é como um segredo, algo íntimo: somente quem recorda é que tem o conhecimento preciso da sua recordação, do sentimento evocado do passado.

Repensemos, então, aquele exemplo citado por Bosi: um grupo derrotado na guerra que compartilha um sentimento de vitória: até que ponto este sentimento compartilhado pelo grupo é de fato o sentimento que cada um tem individualmente? Na medida em que o sentimento é resultante de uma reflexão coletiva, será que se trata de um sentimento realmente sentido? Kierkegaard aponta que uma recordação coletiva terá sempre um caráter ilusório.

É importante dizer que o pensamento Kierkegaard, todavia, não refuta a tese da memória coletiva, pelo contrário: para ele a reconstrução do passado através da memória admite muito bem o auxílio de diversas fontes, testemunhas que vivenciaram um mesmo fato,

podendo cada uma trazer um novo detalhe esquecido e que logo condiciona a lembrança das demais. O que o filósofo condena é o sentimento recordado como fruto de uma reflexão coletiva: “Elaborar a recordação é trabalho que cumpre a cada qual fazer por si só” (KIERKEGAARD, 2002, p. 39).

1.4. Recortes de Mídia/TV

Apresento neste tópico as teorias produzidas no campo da Comunicação que fizeram parte da composição da *Recordação televisual*. O objetivo é afastar da pesquisa uma prática comum dos estudos de interface, em tornar, como aponta José Braga (2004), “a outra interface” como teórica e metodologicamente dominante. Ou seja, não é pelo fato do objeto estar inserido na temática das mídias, que se trata de um objeto comunicacional: poderia cair no erro de fazer um estudo filosófico sobre a televisão.

Tornar o eixo comunicacional dominante na interface não implica, porém, em enquadrar a temática numa definição de objeto do campo, até porque a Comunicação é referida muitas vezes como uma disciplina em construção, ou interdisciplinar, o que dispersa uma possível consensualidade em relação ao seu objeto. Ao invés disso, creio ser mais proveitoso e produtivo para a própria construção do campo que o objeto seja composto a partir das teorias e dos debates produzidos atualmente no seu interior, sendo assim reflexo de suas urgências.

Para compor o objeto, utilizo basicamente duas perspectivas teóricas, constituídas por vários autores, e condensadas nos conceitos de Miatização⁶ e Audiovisualidades⁷ respectivamente, além de outros pensamentos que são articulados a eles. Discorro sobre a miatização (que tensiono com o conceito de Dispositivo, de Michel Foucault), para descrever a disposição da ambiência social na qual os processos midiáticos estão inscritos: construo um olhar macro. Já com a discussão sobre Audiovisualidades (que articulo ao conceito de Ethicidades televisivas, de Suzana Kilpp), foco na apreensão das especificidades dos processos televisivos, suas práticas típicas de enunciação. O objetivo é que esses

⁶ O conceito de miatização trabalhado aqui segue, principalmente, as discussões da linha de pesquisa Miatização e processo sociais do PPG em Ciências da Comunicação da Unisinos, composta pelos seguintes pesquisadores: Antônio Fausto Neto, Jairo Ferreira, José Luiz Braga e Pe. Pedro Gilberto Gomes. Ver, por exemplo, o livro organizado pelos quatro autores, intitulado “Miatização e processos sociais na América Latina” (2008).

⁷ Este conceito é trabalhado aqui a partir das discussões do Grupo de Pesquisa em Audiovisualidades (GPAV). Suas bases estão num texto de circulação interna do grupo denominado Manifesto Audiovisualidades, de autoria dos seguintes pesquisadores: Alexandre Rocha Silva, Miriam Rossini, Nísia Martins do Rosário e Suzana Kilpp.

conceitos causem impactos no objeto, tendo em vista transformá-lo num objeto relevante para a produção de conhecimento na Comunicação.

Assim, a relação entre os dois eixos na interface é a seguinte: da Filosofia, como disse antes, utilizo teorias que informam sobre o objeto (os diferentes pensamentos sobre memória que já apresentei); da Comunicação, como eixo dominante, é de onde emergem as questões que realmente movem a pesquisa, que constituirão, mais a frente, a problematização e os objetivos.

1.4.1. O dispositivo da sociedade em midiatização

As pesquisas em Comunicação vêm sofrendo uma transição no quadro teórico de observação, a partir de uma transformação no esquema conceitual que visa acompanhar o desenvolvimento da mídia. Antes, principalmente por determinação de certos modelos paradigmáticos do Campo, a observação voltava-se a um *viés tecnológico* (uma espécie de determinismo). Com o intuito de compreender o agenciamento de sentidos, dividia-se o processo comunicativo em dois pólos (mídia e sociedade), focando nessa tecno-interação: um suporte tecnológico como *medium* de informação que se move linearmente de um pólo para o outro. Assim, ou focavam na produção midiática (objetivando compreender a proposição dos sentidos), ou na recepção (para compreender os manejos e operações da audiência face ao consumo midiático). Tal modelo de abordagem visava dar conta de um estágio da mídia que, segundo as correntes teóricas atuais do campo⁸, já está superado.

A midiatização é um conceito que demonstra o esforço de desconstrução desse modelo antigo de observação, visando superar tanto o dualismo mídia/sociedade, como também a ideia da tecno-interação ser o centro dos objetos comunicacionais. Com o conceito, busca-se descrever um novo estágio no desenvolvimento da mídia, um salto qualitativo, em que “mais do que uma tecno-interação, está surgindo um novo modo de ser no mundo, representado pela midiatização da sociedade. (...) É um bios virtual” (GOMES, 2008, p. 20). Aprofundarei, então, este conceito, mostrando como ele desconstrói tais noções.

* * *

⁸ Ver, por exemplo, o livro organizado por Dênis de Moraes, *A sociedade midiatizada* (2006), que reúne artigos de autores de diferentes correntes do Campo (como Kellner, Barbeiro, Castells, Sodré) que visam desconstruir, cada um a sua maneira, o paradigma de observação que descrevi.

José Luiz Braga (2006) critica a observação dualista dos processos midiáticos (que ainda mantém fortes vínculos com a linguagem comum) em que de um lado temos o pólo emissor, que assume um papel ativo na geração das mensagens, e do outro temos os receptores, que apesar de os estudos de recepção terem avançado em exorcizar sua passividade, permaneceu com o papel de “receptores”. O autor afirma que essa descrição linear do processo já foi amplamente criticada e já foi superada por “perspectivas processuais muito mais complexas e flexíveis” (2006, p. 21).

Mas a crítica de Braga vai além. Seu objetivo é constatar que o sistema de processos midiáticos não se resume a dois subsistemas – *produção* e *recepção*. Há, segundo o autor, um terceiro subsistema, que ele denomina de sistema de *interação social sobre a mídia*. Trata-se da circulação pela sociedade das mensagens emitidas midiaticamente. É preciso delimitar que o que Braga aponta como circulação não se trata da difusão midiática para alcançar os receptores (o caminho de veiculação do produto midiático), mas sim, um momento pós-recepção em que as mensagens produzidas pela mídia movimentam-se pela sociedade, podendo até mesmo retroalimentar a própria mídia. Com isso, o processo não termina na recepção.

Braga alerta que o sistema de processos midiáticos corresponde a um fluxo entre os três subsistemas. Não se trata, desse modo, de um modelo classificatório de processos, em que o objetivo se centraria num enquadramento dos objetos num dos subsistemas. Pelo contrário, tal noção dá uma ideia processual do conjunto: mesmo que se opte por observar a produção, por exemplo, deve-se levar em conta os outros dois pólos que a atravessam. A produção tem evidentemente relações com a recepção e com a circulação social. Ultrapassa-se, com isso, o determinismo tecnológico e o dualismo mídia/sociedade, e os processos midiáticos invadem a sociedade e a cultura: “Os sentidos midiaticamente produzidos chegam à sociedade e passam a circular nesta, entre pessoas, grupos e instituições, impregnando e parcialmente direcionando a cultura. Se não circulassem, não estariam ‘na cultura’” (BRAGA, 2006, p. 27).

Essas relações entre os três subsistemas também são problematizadas por Pedro Gomes (2008). Na reflexão, o autor faz uma metáfora da sociedade sendo um teatro, para representar os estágios de desenvolvimento da mídia. Antes, segundo ele, tínhamos uma estrutura de palco (a mídia) e plateia (a sociedade): os limites entre quem produzia e quem recebia eram bem delimitados. A superação dessa estrutura faz com que hoje tenhamos um teatro de arena, em que não mais conseguimos perceber os limites do palco: é como se ele tivesse tomado toda sociedade. Isso faz com que os processos midiáticos não possam mais ser

observados com uma perspectiva linear: são diversas instâncias que os constituem, fazendo com que surja uma nova ambiência social, cuja mídia desempenha papel referencial nas interações.

É com a intenção de descrever esse novo modo de ser no mundo, a gênese dessa ambiência, que surge o conceito de mediatização:

A mediatização é a reconfiguração de uma ecologia comunicacional (ou um bios midiático). Torna-se (ousamos dizer, com tudo o que isso implica) um princípio, um modelo e uma atividade de operação de inteligibilidade social. (...) Nesse sentido, a sociedade percebe e se percebe a partir do fenômeno mídia, agora alargado para além dos dispositivos tecnológicos (GOMES, 2008, p. 21)

Temos, como aponta Gomes, um salto qualitativo no desenvolvimento da mídia. Os processos midiáticos não mais podem ser classificados como uma interação tecnológica (um palco que produz sentidos). “Os dispositivos tecnológicos são apenas uma mínima parcela, a ponta do iceberg de um novo mundo” (GOMES, 2008, p. 20). Se pensarmos no significado da palavra “dispositivo” como “aquilo que dispõe”, de fato não podemos mais vinculá-lo apenas a um aparato tecnológico. Dessa forma, para compreender essa mudança e descrever como se configura essa ambiência da sociedade mediatizada (ou “em mediatização”, já que é uma realidade em processo), é preciso redimensionar o conceito de dispositivo. É preciso expandi-lo: pensar uma nova forma de disposição capaz de apreender toda a essa ambiência mediatizada, que vai além da tecnologia, e invade a cultura, como apontam Braga e Gomes.

Segundo Jairo Ferreira (2006), problematizar acerca de processos midiáticos contemporâneos demanda um conceito de dispositivo que indique uma abordagem macro do fenômeno da mediatização. Isso implica, segundo o autor, em pensá-lo de forma triádica: que o dispositivo garanta o vínculo entre tecnologia, linguagem e sociedade. Um conceito macro de dispositivo que tentarei articular à gênese desse novo modo de ser do mundo, é o que aparece na obra de Michel Foucault. Apóio-me para tal articulação, principalmente, no pensamento proposto por Ieda Tucherman e Ericson Saint-Clair: “o dispositivo foucaultiano é (...) um conceito bastante complexo, capaz de introduzir perspectivas teóricas produtivas no debate acerca das tecnologias comunicacionais em seu contexto histórico-cultural.” (2008, p.02).

Foucault utiliza pela primeira vez o termo dispositivo no primeiro volume do livro *A História da sexualidade*, intitulado *A vontade de saber* (1988). No livro, Foucault refere-se à gênese de um dispositivo de sexualidade, utilizando-o como conceito base de seu método genealógico. Não encontrei, entretanto, neste livro especificamente, uma definição mais

sistematizada de dispositivo. Talvez motivado pela mesma busca, Alain Grosrichard, ao entrevistar Foucault⁹, pergunta o que o filósofo objetivava com este conceito. Na resposta, Foucault caracteriza o dispositivo em três ângulos:

- 1) O dispositivo é uma rede composta por um conjunto heterogêneo de elementos: “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. (...) o dito e o não dito.” (FOUCAULT, 1996, p. 244);
- 2) No dispositivo, tais elementos heterogêneos não se organizam numa rede bem estruturada. Pelo contrário, eles estabelecem entre si relações de diferentes naturezas, que atribuem ao dispositivo uma qualidade movente: “entre estes elementos (...) existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição, modificações de funções, que também podem ser muito diferentes.” (FOUCAULT, 1996, p. 244);
- 3) Por fim, a formação do dispositivo é a resposta de uma urgência. Nesse sentido, “o dispositivo tem, portanto, uma função estratégica dominante” (FOUCAULT, 1996, p. 244).

A partir do conceito de dispositivo de Foucault, então, podemos pensar essa ambiência disposta numa rede¹⁰ composta por elementos heterogêneos, cuja gênese é uma resposta ao fenômeno da mediação da sociedade. Dessa maneira, o aumento da complexidade dos processos midiáticos é resultante deste olhar macro sobre a sociedade em mediação. O objeto da Comunicação deixa de ser a mídia (uma tecnologia e estrutura), que é na verdade apenas parte da tessitura social, e passa a ser os pontos dessa rede, atravessados por linhas de diferentes naturezas.

Gilles Deleuze (1996), na sua interpretação do conceito de dispositivo de Foucault, buscou mapear a natureza das linhas que compõem essa rede heterogênea. Segundo ele, da

⁹ Entrevista publicada no livro *Microfísica do poder* (1996).

¹⁰ Creio ser produtivo pensar a sociedade em mediação como uma rede, pois tal disposição se relaciona, de certa forma, com a revolução em que tecnologia informática moldou as redes globais de comunicação. Manuel Castells (1994) e André Parente (2000) apontam que a maneira com que a sociedade se organiza tem, evidentemente, relações com a tecnologia: “entramos na era do conexãoismo generalizado, que nos leva a pensar o mundo como uma rede de comunicação” (PARENTE, 2000, p. 167). Não estou dizendo, contudo, que os autores afirmam aqui um determinismo tecnológico, mas sim que tecnologia, sociedade e linguagem sofrem mudanças relacionadas entre si – mantêm um mesmo percurso de transformações históricas: “tecnologia é sociedade, e a sociedade não pode ser entendida ou representada sem suas ferramentas tecnológicas” (CASTELLS, 1999, p. 25).

heterogeneidade dos elementos que compõe o conjunto multilinear, Foucault pensa em três grandes instâncias: o Saber, o Poder e a Subjetividade. Vejamos como Deleuze interpreta as relações entre esses três domínios, ao mesmo tempo em que os articula aqui com a disposição em rede da sociedade em mediação.

Primeiramente, Deleuze destaca duas naturezas de linhas: as *linhas de visibilidade* e as *curvas de enunciação*. A primeira remete ao que Deleuze denomina de regime de luz do dispositivo: cada dispositivo teria uma forma como lhe cai à luz, formando aquilo que pode ser visto. Já as curvas de enunciação funcionam como a voz do dispositivo: dispõem os enunciados. Assim, os dispositivos funcionam como “máquinas de fazer ver e de fazer falar” (DELEUZE, 1996, p. 01).

Contudo, Deleuze marca a existência de outra natureza de linha, que atravessa todo o dispositivo. Tratam-se das *linhas de força*, que constituem a dimensão do Poder. Elas agiriam, sobretudo, na formação do discurso. Assim, as linhas de força entrecruzam o ver e o dizer, conduzindo o que pode (ou não) ser visto ou dito. Elas se configuram como orientadoras do dispositivo e perpetuam sua função estratégica dominante, estabelecendo os saberes que fazem parte do discurso. É nesse sentido que o dispositivo congrega ao mesmo tempo o discursivo e o não-discursivo: o não-dito também faz parte da rede, e permanece não-dito pela ação das linhas de força.

Acredito que na sociedade em mediação podemos pensar nessa relação entre poder, saber e discurso, pela seguinte via: os saberes dispostos são enunciados como o resultado de uma “atividade mediadora”, seguindo os termos de Antônio Fausto Neto (1999). Segundo o autor, as mídias são instâncias de produção do real “que permitem o alargamento da legitimidade e visibilidade de outros campos” (1999, p. 16-17). Isto não quer dizer que os campos científicos, as instituições, as práticas e os atores sociais, por exemplo, dependam da mídia para existir na sociedade. Mas sim, dependem dela para legitimar sua existência perante essa sociedade mediada. E como aponta Gomes, “se um aspecto ou um fato não é mediado, parece não existir” (2008, p. 22). Eis aí o papel referencial da mídia na sociedade.

Decorrendo disso, Fausto Neto conclui que a atividade mediadora não se constitui como um processo passivo, em que a mídia seria apenas a corrente de transmissão de saberes: tal atuação seria uma espécie de papel da mídia idealizado pelos sociólogos. Mas, como sabemos, o processo tem uma qualidade oposta: “as diferentes instituições midiáticas produzem, a partir do ‘saber jornalístico’ – por exemplo –, e segundo enunciações singulares, seus respectivos projetos de construção e de visibilidade da verdade” (FAUSTO NETO, 1999,

p.18). Baseado nesse pensamento pode-se perceber que as mensagens produzidas pela mídia como expressão da realidade são, na verdade, construções do real que visam perpetuar um determinado discurso estratégico.

Por outro lado, Deleuze ressalta a existência de uma quarta linha que faz parte do dispositivo foucaultiano, que corresponde à região da Subjetividade. São as *linhas de subjetivação*, caminhos de fuga das linhas de poder, em que visibilidade e enunciação tomam uma orientação diferente dos discursos dominantes. São, assim, *linhas de fuga*, em que a impera a criação: “as linhas de subjetivação parecem ser particularmente capazes de traçar caminhos de criação, que não cessam de fracassar, mas que também, na mesma medida, são retomados, modificados, até a ruptura do antigo dispositivo.” (1996, p. 4).

Podemos pensar tais processos de subjetivação nas mídias, como momentos singulares em que, por intermédio de ação isolada de indivíduos, aquilo que pertencia ao não-discursivo no dispositivo pela ação das linhas de força, é enunciado. É, assim, um processo de resistência ao discurso dominante. Um trecho de Muniz Sodré (2002), a meu ver, analisa bem como ocorre essa batalha entre Poder e Subjetividade na perspectiva da sociedade em midiaticização:

As tecnologias da comunicação constituem filtros poderosos para a incorporação do relevante e eliminação do irrelevante diante do novo ordenamento do mundo. Relevante tem sido tudo o que favoreça o consenso das elites nacionais e transnacionais sobre os processos de concentração da renda, sob a batuta imperial da economia euro-norte-americana. Irrelevante, qualquer conteúdo “humano” resistente, ainda que por mera incompatibilidade, à abstração inapelável da lógica do sistema e da globalização das formas mercantis. Nesse quadro de pensamento, faz sentido a distinção sociológica entre o “societal” (tudo o que diz respeito à construção oficial de uma sociedade, portanto, aos mecanismos e aparelhos reguladores, cuja ação vem de cima para baixo) e o “sociável” (o informal humano de uma sociedade, que opera de baixo para cima, no nível de redes de reciprocidade). (SODRÉ, 2002, p. 237-238).

Evidente que essa relação entre as linhas que formam o dispositivo da sociedade em midiaticização é bem mais complexa do que como tento descrever. Até porque tal descrição varia conforme as especificidades de cada processo midiático: cada ponto dessa rede age singularmente conforme o atravessamento de linhas de força, de saberes e de processos de subjetivação. Deleuze alerta ainda que o dispositivo não pode ser analisado como algo pronto, mas sim que novas naturezas de linhas podem ser descobertas.

O que me parece mais produtivo nessa articulação é que ao pensarmos os objetos comunicacionais como pontos inseridos no dispositivo foucaultiano, atribuímos-lhes características que expressam a complexidade da midiaticização. A primeira é a *heterogeneidade*: o objeto passa a ser composto por um conjunto de linhas de diferentes

naturezas, que o atravessa. O que faz com que ele abarque uma **multiplicidade heterogênea**. Em segundo lugar, a *movência* (ou processualidade, ou temporalidade): já que as linhas não são imóveis, Tucherman e Saint-Clair alertam que o dispositivo se atualiza no tempo. Dessa maneira, com o ininterrupto rearranjo de linhas, o objeto comunicacional vive num constante **processo de atualização**.

1.4.2. Das audiovisualidades às ethicidades televisivas

Nem é preciso ressaltar o papel referencial que a televisão desempenha nesse *bios* midiático, nesse dispositivo, dada a sua evidente interseção com a vida cotidiana. É talvez o meio mais popular, cujas mensagens resultam numa maior interação social sobre a mídia. Então, se antes abordei a questão macro da midiatização da sociedade e a decorrente complexidade atribuída aos processos midiáticos, agora chega o momento de discorrer sobre os processos televisivos especificamente, e sua inserção nessa ambiência. Para isso, parto das discussões teórico-metodológicas em torno da construção do conceito de Audiovisualidades, para em seguida promover articulações com autores que abordam sobre televisão propriamente.

* * *

O conceito de Audiovisualidades compreende o audiovisual não apenas como tecnologias que aliam imagem e som. Com o conceito, visa-se superar a sistematização do audiovisual em relação aos meios técnicos – televisão, cinema, vídeo, internet e outros meios digitais: o audiovisual existe como um modo de ser, que age em cada mídia especificamente, mas também as transcende, se atualizando em meios não reconhecidamente audiovisuais.

Uma das principais inspirações para o conceito de Audiovisualidades (e suas implicações) é o trabalho de Sergei Eisenstein (2002), teórico e cineasta que problematizou qual seria a especificidade da arte cinematográfica. Para isso, ao invés de olhar diretamente para o cinema, Eisenstein criou o conceito de Imagicidade, propondo que tal arte já existia antes mesmo da invenção do cinematógrafo: uma qualidade de cinema que já se apresentava na literatura, na pintura, nas artes plásticas. De certo modo, as reflexões eisensteinianas advertiam: para se compreender o que há de específico no cinema, não se pode estudá-lo como algo isolado da cultura e da história das artes.

O objetivo aqui, então, é compreender a passagem das Audiovisualidades (o modo de ser audiovisual) para o audiovisual de TV (seu modo de agir na TV). Para isso, baseado no pensamento de Eisenstein, são necessárias duas ações. Primeiro, olhar para dentro da televisão e suas práticas de enunciação. Em segundo lugar, olhar para fora da televisão: ver uma imagicidade de TV que transcende a própria TV – que os produtos televisivos se formam a partir de práticas que não são inauguradas com a televisão, mas que nela ganham visibilidade. Como aponta Arlindo Machado (2000, p.70), a televisão abrange um conjunto bastante heterogêneo de construções audiovisuais, derivadas da literatura, do cinema, do teatro, do jornalismo, além de outros saberes. Ou ainda, segundo Suzana Kilpp, “ela [a TV] vive reciclando e atualizando restos culturais” (2008, p. 62).

Assim, estudar um processo televisivo à luz das Audiovisualidades implica em superar uma dimensão meramente técnica do processo, mas articulá-la também a uma dimensão cultural (que transcende a TV), e uma dimensão discursiva (as próprias construções televisivas). Com isso, então, as construções televisivas (que são as próprias imagens de TV) são o ponto de partida para compreender as outras duas dimensões (técnica e cultural). Essa forma de observação leva em conta, a meu ver, a complexidade dos processos midiáticos, não mais entendidos como uma tecno-interação, mas sim como objetos atravessados por linhas heterogêneas.

Contudo, partir daquilo que vemos na TV se configura um desafio. Como afirma Kilpp, as construções televisivas são dotadas de uma aparência que “nos cega e nos ensurdece” (2008, p.12). Isso exprime, de certa forma, a mesma preocupação de Vilém Flusser em relação à decifração das imagens técnicas, resultantes de aparelhos. Segundo o autor, ainda as vemos como janelas, e não como imagens. Devido ao seu poder de analogia com o mundo, as imagens técnicas não se apresentam para nós como algo composto por códigos, e nós não tomamos a atitude necessária para decifrá-las: apenas apreendemos os seus conteúdos. Para Flusser, isso ocorre principalmente porque não conhecemos a caixa preta dos aparelhos, os textos científicos que resultam nas imagens: “Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade de tal tarefa, somos por enquanto analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las” (FLUSSER, 1985, p.11).

É preciso, então, uma atitude inversa para se investigar a televisão: que ultrapasse os teores contedúísticos que nos são apresentados, desnudando essa aparência que nos cega e ensurdece; que torne possível decifrar os códigos das imagens técnicas e encontrar o que há de próprio da TV.

Na busca de apreender essa imagicidade da TV (ultrapassar os teores conteudísticos e alcançar o propriamente televisivo), Kilpp elaborou um método em três eixos conceituais: Ethicidades, Molduras e Imaginários. Vou discorrer a seguir sobre cada um desses eixos.

O conceito de Ethicidade abrange as construções televisivas. Kilpp o formula a partir da noção de *ethos*, que na Antropologia remete a um conjunto de práticas (costumes e hábitos) que são próprios de uma coletividade, época ou região. A autora, então, pensa um *ethos* inserido no domínio da TV, em que se formam práticas que são propriamente televisivas. E, no contexto da “contemporaneidade, e na metrópole comunicacional, é um *ethos* também e principalmente estético” (KILPP, 2003, p. 29).

Assim, podemos definir Ethicidades televisivas como os próprios construtos televisivos: práticas de enunciação de sentidos típicas do meio. Segundo Kilpp,

As ethicidades designam subjetividades virtuais (as durações, personas, objetos, fatos e acontecimentos que a televisão dá a ver como tais, mas que são, na verdade, construções televisivas), cujos sentidos identitários (éticos e estéticos) são agenciados num mix de molduras e moldurações de imagens. (KILPP, 2003, p. 33).

Os sentidos de uma ethicidade são agenciados por molduras e moldurações. O conceito de moldura pode ser definido como territórios de significação nos quadros de experiência da TV. Com isso, Kilpp refere-se tanto às bordas que dão limite a um quadro (ou resultantes de montagens internas a ele), ou seja, como confins da imagem de TV, mas também como tudo o que recobre as imagens e que participa no agenciamento dos sentidos. Assim, moldura é tudo aquilo que na TV encaminha o olhar. Já as moldurações, como se pode vislumbrar pelo termo, é um conceito que remete a ação de moldurar: as molduras não surgem do nada, mas sim são resultados de procedimentos técnicos e estéticos. É a partir das sobreposições de molduras e suas respectivas moldurações que os sentidos identitários das ethicidades são ofertados. Kilpp cartografou as molduras mais sólidas que agenciam as ethicidades televisivas: as emissoras, as grades de programação, os gêneros, as unidades televisivas (programas, promos, vinhetas, anúncios).

Porém, é importante frisar que uma moldura, sólida ou não, não têm sentido em si. Killp destaca que o agenciamento de sentidos depende de uma outra moldura que não está na TV: o corpo do espectador. É nessa interação entre as molduras da TV e a moldura-corpo que ocorre o processo de significação. Tal relação Kilpp denomina de emolduramento.

Para avançar na discussão do emolduramento é preciso entrar no terceiro eixo estruturante do método, o dos Imaginários. Kilpp conceitua imaginário como “o conjunto de

marcas de enunciação das culturas (identidades coletivas)” (2003, p. 49). Dessa forma, o corpo-moldura do espectador, ao ser inserido na sociedade e na cultura, detém “um repertório singular de imagens e molduras” (2003, p. 52). Seguindo esse pensamento, existem *imaginários televisíveis*, compartilhados minimamente pelos espectadores habituais do meio. Evidente, pois quanto mais naturalizada (habitual) for a sobreposição das molduras, mais facilmente os sentidos são agenciados.

Ao levar em conta tais interações com os diversos imaginários, o método de Kilpp não resulta em identificar sentidos. O papel do pesquisador é, na verdade, tornar autêntica (autenticar) a oferta de um determinado sentido, que pode ou não ser decifrado pelos receptores, dependendo do imaginário.

Dessa forma, por mais que o método de Kilpp se centre na instância da produção (nos sentidos das ethicidades), ele segue, a meu ver, a mesma preocupação de Braga ao mostrar o fluxo entre os três subsistemas de processos midiáticos: que uma pesquisa focada num subsistema não perca uma ideia geral do conjunto. Não se deixa, assim, de considerar que o processo de significação engloba um pólo receptor, que possui uma diversidade de imaginários, e que os sentidos circulam socialmente.

Segundo Kilpp, para se alcançar o propriamente televisivo é preciso, então, desmontar a sobreposição das molduras, revelando “as técnicas, as éticas e as estéticas que participam dos processos de significação” (2008, p.09). Para isso, o pesquisador precisa alargar a percepção: será preciso desnaturalizar o ato de assistir televisão para se promover um **reconhecimento atento**, que vai além do hábito e dos conteúdos ofertados. Isso faz com que se perceba uma outra TV – que não nos cega mais pelo conteúdo e pela analogia com o mundo – “muito mais fascinante para quem quer decifrar seus mistérios” (KILPP, 2008, p.09).

1.5. Sobre-colagem: o objeto *Recordação televisual*

Mais de 40 páginas depois (agradeço a paciência do leitor) chega, enfim, a parte deste capítulo em que se mostra como o objeto de pesquisa foi composto.

Antes, porém, é necessário esclarecer que o termo sobre-colagem não remete aqui a um método formal de composição do objeto, na medida em que não me apropriei dele segundo regras pré-estabelecidas por autores, ou por mim mesmo (um caminho prévio e consciente a ser seguido). Mas sim, me pareceu ser a palavra que melhor se adéqua ao

processo de criação do objeto, na tentativa de descrever o percurso do próprio pensamento. Ou seja, ao retornar pelo caminho daquilo já foi pensado, perguntei-me: como cheguei a isso?

Quando uso o termo sobre-colagem não me refiro a uma mera sobreposição de conceitos que de alguma forma sejam equivalentes, uma vez que colar também implica num recorte. A ideia aqui é recortar dos pensamentos revisados nos tópicos anteriores aquilo que nos interessa deles, e colocar todos esses recortes num mesmo plano de reflexão (visando a coerência), por mais que eles não fossem articuláveis antes de serem recortados. Nesse sentido, a sobre-colagem é uma composição conceitual que resulta em algo novo. O que remonta ao uso do termo nas artes plásticas, evidenciando, assim, a possibilidade do pensamento científico ter também uma dimensão artística.

Para iniciar a composição do objeto, voltemos, então, para o ponto em que me encontrava na observação imediata da realidade. O objetivo aqui é superar o objeto reconhecido imediatamente e repensá-lo num viés científico a partir do tensionamento com os recortes teóricos referentes às duas temáticas, representadas pelos seguintes conceitos: memória (Bergson), recordação (Kierkegaard), memória individual (Ricoeur), midiaticização (Braga, Gomes, Fausto) e ethicidade (Kilpp), além de outros neles implicados. Coloquemos, então, o objeto imediato em xeque...

Na tentativa de compreender o pensamento por trás daquelas imagens das minisséries que misturavam o passado e o presente (retomadas na Figura 5), denominei o objeto de *Representação televisiva da Recordação*.

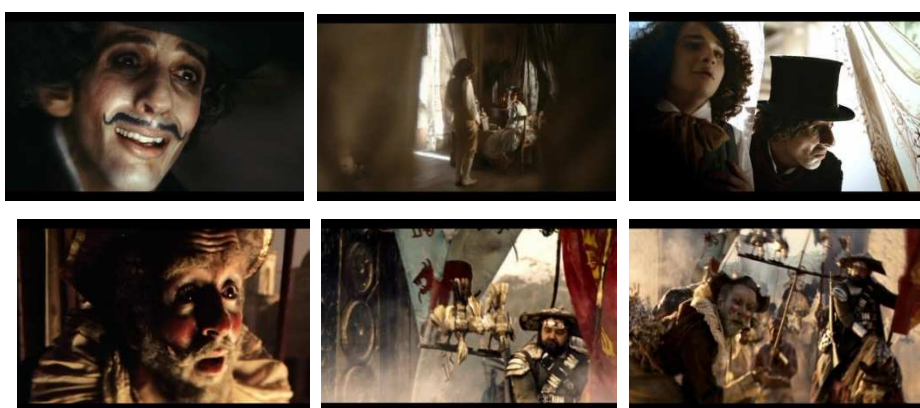


Figura 5: Minisséries *Capitu* e *A Pedra do Reino*

Começo pelo último termo: *Recordação*. Vamos tensionar as imagens com os pensamentos sobre memória dos três filósofos que abordei, tendo em vista tecer algumas considerações.

a) *Com o conceito de memória em Bergson.*

A partir de Bergson, podemos apontar que as imagens apresentam um personagem que salta do presente em direção a regiões do passado. Trata-se, então, de um trabalho de tentativa do personagem de evocar lembranças singulares, e não de uma memória-hábito, formada pela repetição motora. No primeiro quadro das duas sequências, o personagem está no pólo presente evocando uma lembrança e no quadro seguinte trata-se de uma imagem-lembrança. *Campo e contra-campo* representam, assim, naturezas diferentes. Talvez essa seja a razão do *raccord* ter acontecido sobre o olhar dos personagens: mostrar a quem pertence à imagem-lembrança (o que vemos não é o passado em si, mas o passado através da imaginação de quem o evoca).

No terceiro quadro, em que passado e presente se misturam, talvez possamos encontrar uma fundamentação bergsoniana, quando o autor diz: “o progresso da lembrança consiste justamente (...) em se materializar” (1990, p. 112). Não que Bergson admita que o passado se materialize: se torne presente sem herdar a marca do passado. O que o autor evidencia é que quanto mais nos esforçamos em evocar um fato passado em imagens, mais conseguimos revivê-lo. Talvez a materialização do passado nas imagens represente o esforço em reviver o passado em imagens-lembranças.

- *Primeira consideração: as imagens representam o esforço de evocação de lembranças singulares, um salto do presente às regiões do passado – imagens atuais e imagens-lembrança.*

b) *Com as correntes de atribuição da memória de Ricoeur.*

Seria uma memória individual ou coletiva? Basta um primeiro olhar para perceber que nas duas minisséries, o sujeito da memória é um indivíduo que relata fatos pertencentes a sua vida pessoal. Ele não recorre a lembranças de outros indivíduos e nem é apresentado como pertencente a algum grupo de referência. Na verdade, o passado evocado é íntimo, que pertence somente a quem lembra: cada personagem, invariavelmente, lembra de si mesmo.

Dessa forma, o que vemos nas imagens é um personagem que busca resgatar sua identidade narrativa, lembrar quem era: o si-mesmo lembrado é um outro (talvez por isso ele se materialize). Essa narrativa do passado é, então, intersubjetivada com os telespectadores.

- *Segunda consideração: as imagens televisivas representam uma memória individual: íntima, privada, uma identidade narrativa que é intersubjetivada.*

c) *Com o conceito de recordação em Kierkegaard.*

Ao negar procedimentos narrativos mais convencionais, como a *voz-over* ou o *flashback*, Carvalho talvez quisesse se afastar de uma representação da memória que se voltasse somente à reconstrução do passado com seus detalhes e esquecimentos. O que me parece evidente é que ao possibilitar que o recordador interaja com seu passado, sua intenção é expressar os sentimentos que surgem dessa interação. Talvez haja nessas obras uma aproximação à vanguarda da arte Expressionista, que representava o mundo exterior conforme a interioridade sentimental do sujeito¹¹. Não que a vanguarda traga como tema a memória. Mas como Kierkegaard aponta que a recordação é algo que remete ao reino dos sentimentos, encontramos no expressionismo uma justificativa para que o passado recordado também ganhe forma exterior.

O recurso de *campo/contra-campo* pode ser interpretado como uma tentativa do diretor de representar a “visão de poeta” da recordação de Kierkegaard: vemos um indivíduo que por si só reflete sobre o seu passado, o que lhe possibilita exprimir sentimentos.

- *Terceira consideração: se o passado é exteriorizado nessas imagens, é porque ele está vinculado a uma reflexão sentimental, que cabe ao indivíduo fazer por si só.*

Vimos que é possível refletir sobre essas imagens a partir dos pensamentos de cada um dos três filósofos, enquadrando-os com base na minha interpretação. Neste ponto, poderia simplesmente escolher um dos autores e seguir com ele: aquele que mais parecesse se adequar. Até porque, em alguns momentos, os três autores divergem, principalmente Kierkegaard em relação aos outros dois: como vimos antes, o conceito de memória em

¹¹ Frederic Jameson aponta que a expressão da interioridade é um tema recorrente da Arte Moderna. Segundo o autor, o expressionismo promove uma desconstrução da estética da expressão, possibilitando “a dramatização exterior de um sentimento interior” (2006, p. 39).

Kierkegaard é diferente do de Bergson, assim como o de Recordação é diferente do de Ricoeur.

Contudo, por mais que seus conceitos filosóficos não sejam colidentes, as três considerações resultantes dos tensionamentos me parecem trazer aspectos complementares do pensamento sobre as imagens das minisséries. Seria redutor fazer uma escolha em detrimento das demais. Com Bergson, atestamos que se trata de um ato de *memória*, um salto do presente ao passado, a evocação de lembranças singulares. Com Ricoeur, atribuímos essa memória a um *indivíduo*, um personagem que lembra seu passado íntimo, privado. Com Kierkegaard, percebemos que se trata de uma reflexão sobre passado que o indivíduo faz por si só, o que lhe possibilita exprimir *sentimentos*.

Então, formulo o seguinte pensamento, unindo essas três considerações, ainda que de forma um pouco confusa: as imagens das minisséries de Carvalho representam a recordação de forma complexa na relação entre três elementos: *memória-indivíduo-sentimento*. Talvez para um pesquisador da Filosofia, promover essa colagem baseado nesses autores seja algo inaceitável. Porém, como não sou filósofo, peço licença para, à minha maneira (de uma forma produtiva para se pensar meu objeto comunicacional, como veremos adiante), articular essas considerações, minimizando as discordâncias conceituais.

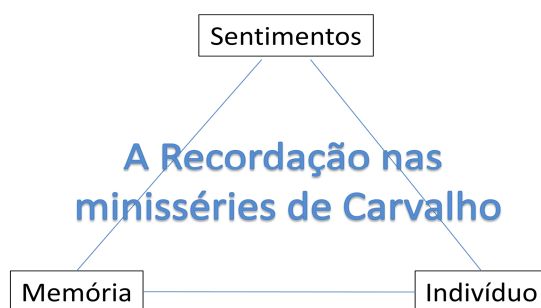


Figura 6: Tríade memória-indivíduo-sentimento

Mas essa interpretação sobre as imagens não significa o final da pesquisa. Na verdade, a investigação está prestes a se reiniciar¹², quando for tensionada com os recortes sobre televisão, que buscam construir um objeto comunicacional. É o que faço a seguir.

¹² É importante dizer que esse reinício é apenas textual. Evidente que os tensionamentos não foram lineares: não tensionei primeiro os pensamentos sobre memória sem saber o que iria acontecer quando sobre-colasse os pensamentos sobre mídia e TV. Então, todos os movimentos efetuados no eixo da temática da memória estão relacionados com os movimentos que efetuo a seguir.

Vamos, então, sobre-colar a esta reflexão, os recortes de TV...

A primeira palavra que utilizei no objeto imediato foi *Representação*. Contudo, esse termo me parece expressar principalmente uma imobilidade (algo que já foi representado, que está pronto): falar em termos de representação me parece apagar a processualidade do objeto. Naquele momento, tal denominação tinha lógica, pois a observação visava responder questões ligadas a específicos programas de teledramaturgia.

Pensar em termos de mediação me fez seguir um caminho diferente, até mesmo inverso: ao invés de analisar como algumas obras representam a recordação (algo imóvel), me perguntei sobre a mediação do ato humano de recordar (algo que está em processo, movente). O conceito de mediação atribui ao objeto uma heterogeneidade e movência, não sendo mais algo pronto, mas que assume novos planos conforme o rearranjo das linhas do dispositivo: saberes, poderes, e processos de subjetivação.

Desse modo, não faz mais sentido circunscrever a observação apenas às minisséries que me afetaram. Arlindo Machado afirma que o critério para analisar obras televisivas deve ser uma diferença iluminadora, ou seja, é preciso deslocar o foco das formas “mais baixas de televisão”, para aquelas que fazem “expandir as possibilidades expressivas desse meio” (2000, p.10). Porém, esse critério de qualidade (de boa televisão) não me soa válido para se pensar a mediação: não conseguiria apreender a heterogeneidade do objeto, mas apenas as suas formas mais complexas. É certo que as minisséries de Carvalho têm maior complexidade do que a maioria das obras televisivas. Mas tal diferença não deve aprisionar a observação, e sim ser um ponto que ilumina a percepção dos processos.

Ao tratar de um processo de mediação, volto o olhar para dentro da televisão (como já estava claro no objeto imediato, quando utilizei o termo *representação televisiva*). Com isso, não trato de outras mídias, pois tornaria o objeto mais esparso do que ele já é. Certamente que não daria conta de apreendê-lo, ainda mais nessa curta pesquisa. Mas também é importante dizer que na medida em que me vinculo ao conceito de audiovisualidades, a observação vai além da TV e atravessa os outros meios: para compreender como a recordação é mediada na TV é preciso olhar também para fora dela, pois muitas de suas práticas advêm de outras mídias e saberes. É preciso compreender o objeto audiovisual em sua dimensão técnica, discursiva e também cultural.

Mas a questão que deve ser levantada aqui antes de tudo é a seguinte: encontramos essa tríade memória-indivíduo-sentimento em outros tempos da programação televisiva, além

das minisséries (mesmo sendo em formas menos complexas)? A resposta me parece ser positiva, pelos seguintes pressupostos...

Primeiramente, a televisão é um fluxo temporal em que indivíduos estão inseridos. Machado (2000, p. 72) ressalta que apesar de não haver um dado estatístico, basta ligar o aparelho de TV em qualquer momento do dia, ou zapear a programação por alguns segundos, para percebemos que as unidades televisivas são fundadas, em sua maioria, pela ação de pessoas.

Em decorrência dessa primeira premissa, podemos nos apropriar do pensamento de Ricoeur (o conceito de memória dos próximos) e utilizá-lo para pensar a televisão como um meio que promove a proximidade entre indivíduos. Pessoas que não fazem parte da nossa convivência social, por estarem afastados de nós, nos são aproximados pela TV e passam a existir na nossa memória. Evidente, porém, que essa proximidade proporcionada pela televisão tem uma modalidade unilateral, e os indivíduos televisivos não tomam conhecimento da existência das pessoas que compõe o público (individualmente) por intermédio da TV. Não é por acaso que há uma disputa de indivíduos para ocuparem os tempos da programação televisiva: é uma proclamação de existência, a qual o acesso é desigual.

É importante ressaltar que esses indivíduos que nos são aproximados pela TV assumem nela múltiplos papéis. Eles podem ser, por exemplo: personalidades do meio, como apresentadores, atores, cantores, esportistas, jornalistas, políticos; personagens fictícios, que aparecem em telenovelas, seriados, minisséries, anúncios, esquetes humorísticos; e até mesmo pessoas comuns a quem a TV dá voz (os conhecidos 15 minutos de fama), que podem ser especialistas convocados para esclarecer saberes, testemunhas de algum fato midiaticizado, entrevistados em geral.

Assim, qualquer um destes indivíduos pode recordar em qualquer momento da programação: ao estarem inseridos no tempo televisivo, os indivíduos seguem uma continuidade e podem se deslocar no sentido contrário do tempo: refletir no presente sobre um fato de seu passado pessoal, exprimindo sentimentos. Alguns exemplos: um esportista que se emociona num programa de entrevistas ao relatar uma de suas conquistas; um indivíduo qualquer que testemunhou um fato midiaticizado e revela seus sentimentos sobre o ocorrido num telejornal; ou até mesmo um protagonista de telenovela recordando de algo que lhe aconteceu em capítulos anteriores. Quem nunca assistiu um desses casos?

Dessa forma, a heterogeneidade televisiva justifica abandonar um critério de qualidade (de boa televisão). A recordação, pensada na tríade memória-indivíduo-sentimento, é algo que

está presente em todo o fluxo televisivo, nos múltiplos gêneros e formatos. Vai além dos programas de teledramaturgia em que eu tinha circunscrito prematuramente a observação. Pode se apresentar a partir de qualquer uso da linguagem audiovisual: oralmente (em diálogos, monólogos), com imagens-lembrança, fotografias, simulações, e ser até mesmo fruto do improvisado, durante uma transmissão ao vivo. Enfim, seria improdutivo aqui tentar sistematizar os usos da linguagem televisiva em que o objeto se apresenta, pois qualquer sistematização pré-análise apenas aprisionaria o olhar, além de ir de encontro à movência do objeto: presume-se que há uma constante criação.

Embora tudo apontasse para a necessidade de deixar as minisséries, esse foi um movimento que demorei a aceitar, já que foram elas que me motivaram de início. Mas aí me lembrei de uma entrevista que assisti do cineasta M. Night Shayamalan, outro diretor que admiro. Ele revelou que num de seus filmes, ele cortou da versão final a primeira cena que escreveu e que inspirou toda a história, e que era, por isso mesmo, a cena que ele mais gostava. O motivo do corte: conforme a produção do filme foi avançando, a cena não se encaixava mais. Penso ser semelhante ao que ocorreu comigo: as minisséries tiveram um papel importante numa etapa específica da pesquisa, iluminado o caminho a seguir, mas deixá-las como protagonistas não fazia mais sentido para a pesquisa como um todo. Não se trata, porém, de um abandono, pois elas retornam ainda como *corpus*, só que ao lado de outros tempos de TV. E esse movimento se mostrou realmente necessário, pois como já foi possível perceber, minha admiração pelo trabalho de Carvalho me encaminhava para um estudo de autoria, mais próprio do campo das Artes, talvez.

Mas aqui outra preocupação se abre: ao ter um objeto tão plural, teria eu, de fato, um objeto? É uma questão importante, pois ao mesmo tempo em que as teorias da Comunicação que utilizo (os conceitos de midiatização e audiovisualidades) incentivam objetos processuais e heterogêneos, essa pluralidade me dava a impressão de um objeto que me escapava, que não possuía uma unidade. Teria que evitar, assim, o risco de que a observação da heterogeneidade levasse a perda de uma “essência” do objeto, e que a pesquisa caísse no erro de ter vários objetos arbitrariamente reunidos.

O caminho mais seguro para inventar esse objeto como “um todo heterogêneo e movente”, nos termos de Tucherman e Saint-Clair (2008, p.02), foi utilizando os eixos conceituais de Kilpp. Assim, efetivei a seguinte reflexão: que *o processo de midiatização do ato humano de recordar resulta numa ethicidade televisiva, uma prática própria da TV de construir a tríade memória-indivíduo-sentimento. As construções televisivas de recordação*

são múltiplas e processuais na medida em que seus sentidos são agenciados pela sobreposição de diferentes molduras e moldurações.

Outra contribuição importante do conceito de ethicidade é que com ele me afasto de uma discussão sobre a veracidade da recordação. Poderia ser questionado se os indivíduos televisivos realmente recordam, ou se é um ato de ficção televisiva. Poderia também problematizar acerca de uma dicotomia entre recordações ficcionais ou documentais. Todavia, com o conceito, me afasto dessa discussão, pois parto da seguinte premissa: tudo na televisão é discursivo, pois ela instaura *mundos televisivos* em que as ethicidades ganham visibilidade (KILPP, 2008, p. 09). Não há ficção ou realidade, mas sim existem construções televisivas que se assumem ficcionais, ou que se apresentam com alguma pretensão de documentar a realidade. Assim, tanto um personagem de telenovela como um entrevistado qualquer são igualmente indivíduos que fazem parte desse mundo instaurado pela TV.

Denominei essa ethicidade de *Recordação televisual*. Essa prática televisiva pode ser descrita pelos seguintes pontos que guiam minha observação, que nada mais são do que as considerações que fiz anteriormente sobre as minisséries, só que aplicadas à heterogeneidade da TV:

- 1) São tempos de TV em que são enunciadas lembranças singulares de múltiplos indivíduos que nos são aproximados pela TV: personagens fictícios, personalidades do meio, pessoas públicas, e até mesmo anônimos. Não se trata, portanto, de uma memória constituída pela repetição, como ocorre em alguns telejogos de memória (com respostas objetivas do passado) ou em indivíduos televisivos que apresentam textos decorados.
- 2) Ao ser uma memória individual, trata-se de um passado pessoal, íntimo, uma identidade narrativa que é intersubjetivada na televisão. Assim, não se trata de uma memória coletiva ou histórica. Esse indivíduo pode até pertencer a um determinado grupo social e reconstituir um fato coletivo, contanto que ele o tenha vivenciado (lembre de si) e relate suas impressões pessoais.
- 3) Tal retorno no tempo deve ser uma reflexão do passado, que cabe a cada indivíduo fazer por si. Não se trata, assim, de uma narrativa impessoal sobre o passado de um determinado indivíduo, como se a TV acessasse sua própria memória sobre alguém. O próprio indivíduo deve evocar seu passado, o que possibilita que extraia dele sentimentos.

Procurei autores que problematizassem a articulação entre televisão e memória, com o objetivo de apresentar um *estado da arte* do objeto, mas não encontrei estudos que caminhassem próximos a minha proposta. Não que os estudos em Comunicação não trabalhem a questão da memória. Eles parecem seguir, inclusive, três tendências: a primeira numa interface como a História, em estudos sobre a história das mídias. A segunda, numa interface com a Sociologia, a partir do conceito de memória coletiva de Halbwachs. Nesses casos, problematiza-se a memória do público, em pesquisas de recepção, o que deve ser um efeito da inscrição do campo nas Ciências sociais. Há ainda uma tendência de interface com a filosofia (pensamentos fenomenológicos, como o de Bergson) que se volta a pesquisar a instância da produção: as mídias como produtoras de memória.

Dentre essas tendências, minha pesquisa se enquadra obviamente na terceira. Contudo, acredito que o movimento de focar a investigação na memória de indivíduos fez com que a pesquisa ganhasse em originalidade. De fato, esse objeto foi uma invenção tão impregnada de **subjetividade** que só poderia mesmo resultar em algo original, que ilumina **constelações** do universo televisivo ainda pouco conhecidas. Mas isso também não significa que não existam teorias sobre o que venho pesquisando. Muitas das construções televisivas de recordação já foram problematizadas por outros autores. A originalidade da pesquisa não reside propriamente nos tempos de TV que analiso, mas sim em congregá-los numa unidade. Dessa forma, creio que o objeto demanda também uma revisão bibliográfica heterogênea, além do que já fizemos até aqui, que se volte à compreensão das diferentes construções televisivas. Opto em fazê-la em outro momento do texto, durante a análise dos materiais empíricos (na Parte 2), pois é quando abordo mais proximamente a *Recordação televisual* em sua multiplicidade.

Chegamos, então, ao fim deste capítulo. Vimos que a *Recordação televisual*, como foi inventada, ainda constitui um estado confuso (as construções televisivas da tríade memória-indivíduo-sentimento), como não poderia deixar de ser nesse ponto da pesquisa. O próximo passo é formular uma problematização que permita a compreensão precisa do objeto. É o que faço no próximo capítulo.

2. Método, Problema e Procedimentos metodológicos

Após a construção do objeto de pesquisa, chega o momento no texto de, enfim, abordar diretamente sobre o já citado método intuitivo, de Henri Bergson. Veremos que ele tem uma relação dinâmica com o objeto e que essa sequência linear de apresentação é apenas textual: tanto o método modificou minha forma de olhar o objeto, como o objeto demandava um método que o apreendesse em sua heterogeneidade e movência. Assim, em alguns momentos deste capítulo, voltaremos no tempo do objeto ainda não construído.

Como primeiro passo para discorrer sobre o método, é importante conscientizar o leitor que o conceito de Intuição segundo Bergson nada remete ao significado da palavra na linguagem comum: não tem um sentido de sentimento, sensação ou inspiração. Pelo contrário, trata-se de uma reflexão pura, que envolve inteligência, consciência, instinto, afetividade e rigor. Com a presença de tantos elementos, é necessário ainda que se faça outro alerta, o mesmo que Bergson fez aos seus leitores: “que não nos peçam, então, uma definição simples e geométrica de intuição” (2006a, p. 31). Meu objetivo aqui é discorrer sobre esse método em sua complexidade – um dos mais elaborados da filosofia, como aponta Deleuze (1999) – mostrando como ele incide sobre a pesquisa.

Minha revisão bibliográfica sobre a intuição bergsoniana é baseada em dois autores: o próprio Bergson, cujo desenvolvimento do conceito está espalhado em diversas de suas obras; e também Deleuze, autor que interpreta e “sistematiza” o pensamento intuitivo de Bergson em seu livro *Bergsonismo* (1999).

* * *

Deleuze (1999), ao interpretar o papel da intuição na filosofia de Bergson, a define como o método de pensamento do autor. Para defendê-la como um método, ele a sistematiza em três regras (ou atos) principais, que representam críticas de Bergson à Ciência positivista¹³.

Primeiramente, Deleuze afirma que se trata de um método que se volta à *criação de problemas*. Essa regra se baseia na crítica que Bergson faz a tradição da ciência, que formou

¹³ O que Bergson pretende é “levar a filosofia a uma precisão mais alta” (2006c, p. 73), de forma que ela possa ser reformadora da ciência positivista. O autor completa: “Nada de grande sistema que abarca todo o possível e, por vezes, também o impossível! Contentemo-nos com o real, matéria e espírito” (2006c, p.73).

um modelo em que a invenção (a criação) está no nível das respostas: o próprio sistema escolar é um exemplo disso, em que desde cedo o aluno recebe as perguntas dadas pelo professor e cabe a ele resolvê-las. Para Bergson, as perguntas não podem estar dadas, é preciso inventá-las e colocá-las à prova. O verdadeiro e o falso não podem ser apenas atribuídos às resoluções. Na verdade, “um problema especulativo está resolvido assim que é bem posto” (BERGSON, 2006a, p.54). Segundo o método intuitivo, os falsos problemas são de dois tipos: os problemas inexistentes, que são aqueles colocados sobre diferenças de grau (quantitativas); ou os problemas mal colocados, que articulam de forma arbitrária diferenças de natureza (qualitativas).

A segunda regra da Intuição remete ao encontro das *verdadeiras diferenças ou as articulações do real*. Esse ato ressoa a seguinte crítica de Bergson: que a ciência e a metafísica dividiram os objetos em matéria (para a primeira) e espírito (para a segunda), quando, na verdade, nossa experiência comunga ambos – é uma mistura dessas duas tendências, já que é de nossa vida interior que percebemos o mundo exterior. Assim, ao voltar-se à observação sensível da matéria, a ciência se limita a perguntar sobre diferenças de grau e construir generalidades. O que Bergson propõe é uma ajuda mútua entre ciência e metafísica: é preciso que, ao mesmo tempo em que se avance no conhecimento da matéria, se aprofunde no conhecimento do espírito. Partindo desse pensamento, o autor afirma: “estimamos que uma ciência fundada na experiência, tal como os modernos a entendem, pode atingir a essência do real” (2006a, p. 45-46).

A terceira crítica de Bergson à ciência positivista que Deleuze apresenta como uma regra do método intuitivo refere-se à *apreensão do tempo real*. Bergson denuncia que a ciência, ao compreender o tempo como uma quarta dimensão do espaço, estabelece uma relação de submissão: um tempo espacializado, que pode ser quantificado, medido em instantes. Para o filósofo, a realidade do tempo é outra: ele não pode ser dividido, pois é um fluxo incessante (dividi-lo implica admitir intervalos em que nada acontece). Tempo e espaço são, dessa forma, duas tendências misturadas, sem submissões. Poderíamos dizer, assim, que entre tempo e espaço existe uma diferença de natureza, o que também é verdade, como aponta Deleuze. Porém, ao dividirmos esse misto em suas tendências (entendendo em quais condições se dá a experiência), percebemos que o espaço sempre se difere em quantidade, enquanto o tempo porta as diferenças de natureza, pois detém o poder de “variar qualitativamente em relação de si mesmo” (DELEUZE, 1999, p. 22). Para encontrar as verdadeiras diferenças, portanto, é preciso dividir esse misto, colocando e resolvendo os problemas mais em função do tempo do que do espaço.

Tratarei desses três aspectos do método, relacionando-os à presente pesquisa, no decorrer deste capítulo. A partir dessa reflexão, construo o problema de pesquisa e planejo os encaminhamentos para resolvê-lo. Contudo, veremos que, por ser um método que se aplica à ciência e à filosofia como um todo, é preciso articulá-lo a procedimentos metodológicos que se voltem à análise do meu objeto comunicacional em suas especificidades. Por isso, o capítulo se encerra na discussão desses procedimentos, provenientes de outros autores.

2.1. Inteligência e Intuição

Para entendermos o conceito de Intuição, é necessário abordar primeiramente outros três conceitos de Bergson que fundamentam todo o seu projeto filosófico – Duração, Memória (que retomarei, pois já o discuti em outro capítulo) e Impulso Vital –, além de outras reflexões que atravessam o método. Então, antes de qualquer articulação com o objeto, é preciso fazer esse caminho de revisão conceitual.

Segundo Bergson, pensar intuitivamente é pensar na duração (2006a). Esse, porém, é outro conceito filosófico em que um termo é utilizado fora de seu significado habitual. O uso da palavra na linguagem comum remete a uma ideia de quantidade (horas, minutos, segundos): quando assistimos a um programa de TV, por exemplo, dizemos que ele tem uma duração de trinta minutos, ou uma hora. A duração, enquanto conceito do autor, segue numa direção totalmente oposta de pensar o tempo.

O pensamento de Bergson sobre o tempo parte de noções empregadas em diversas áreas do conhecimento: matemática, psicologia, física e a própria filosofia. Ele não busca, contudo, fazer uma simples negação desses pensamentos: é preciso repensar o tempo por diferentes vieses, fazendo com que sua realidade não fique restrita apenas às convenções de um determinado campo científico.

O tempo como uma quantidade é o que mais incomoda e motiva o pensamento do filósofo. A crítica é especialmente à matemática e à física, que dividem o tempo em instantes, representados por algarismos. Com isso, conseguem medi-lo, colocá-lo às exigências do cálculo. Segundo Bergson,

Será simplesmente uma convenção dizer que desse modo mediu-se o intervalo. Se, todavia, observamos que a ciência opera exclusivamente com medidas, percebemos que no que concerne ao tempo a ciência conta instantes, anota simultaneidades, mas continua sem domínio sobre o que se passa nos intervalos (BERGSON, 2006c, p. 68).

Ao dividir o tempo em instantes, em imobilidades, as Ciências Exatas subordinam o tempo ao espaço: o que se mede é um “tempo espacializado”. Por exemplo, entre o algarismo “1” e o que o segue, o “2”, há um vazio: é como se o tempo fosse um conjunto de unidades justapostas. E por mais que a matemática afirme que entre os seus algarismos há uma infinidade de outros, que demarcam menores unidades, a justaposição ainda permanece, e entre os dois menores algarismos possíveis, o intervalo permanece vazio.

Assim, para entender o conceito de duração é necessário, primeiramente, desfazer-nos da noção de tempo que utilizamos, determinada por tais convenções científicas. O tempo real de Bergson não pode ser mensurado, medido. Ele é indivisível. Ao dividirmos o tempo em instantes, desviamos o olhar dos intervalos, não percebendo que entre as posições do movimento e os estados da mudança, algo acontece.

Vimos, então, que o tempo em Bergson não admite intervalos. O que seu pensamento propõe é que um instante se prolonga no outro, efetuando uma transição: não há justaposição, mas sim um fluxo; não há intervalos vazios, e sim um *continuum* de mudança. Duração pode ser definida, então, como essa característica de transição do tempo, que lhe permite diferenciar-se em relação de si mesmo. É, assim, um jorro contínuo de diferenciação, uma *multiplicidade virtual*. Se a ciência positivista pensa o tempo enquanto quantidade, medindo suas diferenças de grau, Bergson o entenderá como qualidade: diferenças de natureza, a diferença de si.

Para explicar como ocorre essa transição, Bergson utiliza o conceito de memória. Não se trata aqui, contudo, de uma memória pessoal, mas sim uma memória da própria duração, interior à mudança. A função da memória é efetuar uma ligação entre os instantes, que ao serem ligados, obviamente, se tornam um *continuum*, formando a *consciência* de um *antes* e um *depois*. Assim, a memória age, segundo o filósofo, promovendo um “prolongamento do antes no depois imediato com um esquecimento perpetuamente renovado do que não for o momento imediatamente anterior” (2006c, p. 57). Quando utilizei Bergson no capítulo anterior para discorrer sobre um aspecto da temática da memória, já havia dito que não podemos mais pensar que passado, presente e futuro estejam justapostos no tempo, com intervalos entre eles, uma vez que todo o presente já é passado, e o futuro é uma criação do presente, imprevisível. O conceito de memória em Bergson define-se como uma *coexistência temporal*.

Encerrando os três conceitos principais, o impulso vital designa o motor da duração, o que faz a duração durar. Ou pode ser pensado já como a própria duração, pois a diferença está

na essência do tempo, já que a vida não cessa e, como vimos, o futuro não pré-existe ao presente, mas sim é uma criação dele. O impulso vital é, então, o que faz a duração mover-se em *linhas de diferenciação*.

Deleuze resume de forma admirável o pensamento de Bergson, articulando os seus três principais conceitos em apenas um parágrafo:

Parece-nos que a duração define essencialmente uma multiplicidade virtual (o que difere por natureza). A memória aparece, então, como a coexistência de todos os graus de diferença nessa multiplicidade, nessa virtualidade. Finalmente, o Impulso vital designa a atualização desse virtual segundo linhas de diferenciação que se correspondem com os graus (1999, p.92).

No entanto, Bergson ressalta que a estrutura do entendimento humano tem a característica de mascarar a duração. A inteligência não é uma faculdade que apreende o tempo real, pelo contrário, ela “trabalha sobre o fantasma da duração, e não sobre a própria duração” (BERGSON, 2006a, p. 28). Do movimento contínuo ela só guarda posições; da mudança procura uma série de estados fixos. Como se “pudesse coincidir, ele, movimento, como a imobilidade!” (BERGSON, 2006a, p. 9).

Bergson compara a inteligência humana a uma projeção cinematográfica. Na tela, temos o movimento; no suporte material do cinema (na película) esse movimento se decompõe em instantes justapostos (fotogramas). Como esses instantes se movem numa velocidade de 24 fotogramas por segundo, em certos momentos não há propriamente uma imagem na tela, mas sim intervalos entre elas, embora eles não sejam percebidos por quem está assistindo. Dessa forma, o cinema, assim como a inteligência, decompõe o movimento em suas imobilidades, desviando o olhar dos intervalos vazios.

Arlindo Machado, contudo, nos mostra que a técnica cinematográfica resulta em algumas distorções na imagem. O autor dá como exemplo a projeção de uma cena com uma carruagem em movimento: as rodas da carruagem, por se moverem mais rapidamente que o intervalo de obturação da câmera de cinema, aparecem na projeção num movimento invertido do normal (1993, p. 114). Desse exemplo, de certa forma, podemos notar a irrealidade de um tempo divisível e quantificável.

Sendo a inteligência um entendimento que mascara a mobilidade, nos apresentando estabilidades, é necessária uma faculdade inversa para se apreender a duração: que parta da mudança, entendendo que a imobilidade é um momento abstrato do fluxo. Esse outro jeito de pensar é o que Bergson denomina de pensar intuitivamente. É importante frisar, todavia, que a intuição não nega a inteligência, não são opostos. Na verdade, Bergson afirma que a intuição

só nos é comunicada pela inteligência, não sendo uma faculdade divina de se colocar no tempo real, mas sim algo que exige um rigor de reflexão, de “cavalgar ideias” (BERGSON, 2006a, p. 45).

Não se diz aqui também que a inteligência não possa obter conhecimento. Mas sim que esse conhecimento se relaciona somente com a matéria e não com a experiência: compõe generalidades entre objetos inertes. A intuição volta-se à própria mudança. Também se busca a partir dela encontrar unidade que englobe um aspecto da realidade, mas “uma unidade rica e plena, a unidade de uma continuidade e não essa unidade abstrata e vazia, provinda de uma generalização suprema” (BERGSON, 2006a, p. 29). Assim, se com a inteligência só observamos o objeto dado no espaço, com a intuição observamos o objeto em sua duração inapreensível: que se difere de si continuamente. Passa-se da generalização à precisão: um conceito que “abarca apenas uma parte da realidade, mas dessa parte poderá um dia tocar o fundo” (BERGSON, 2006a, p.46).

2.2. Falsos problemas e o caminho para o verdadeiro

A primeira problematização que fiz (sem contar a do projeto de ingresso) dividia, como relatei no capítulo anterior, os programas de teledramaturgia em dois grupos, em relação à forma como representavam o tempo: de um lado os convencionais (seguiam um determinado padrão da emissora Globo) e do outro os não convencionais (as minisséries de Luiz Fernando Carvalho). Esse problema foi formulado antes do meu contato com o método intuitivo e precisava ser colocado à prova.

Não preciso me alongar para mostrar que o método intuitivo aponta um caminho completamente diferente desse que eu havia tomado. Eu tratava os programas de TV como imobilidades, visando classificá-las em generalidades: uma dicotomia que dividia o objeto entre o que ele é (convencional) e o que ele não é (não-convencional). A concepção de diferença em Bergson, a verdadeira diferença, não traz consigo uma ideia de negação, pois o “não-ser” é uma questão de quantidade: o não-convencional é igual ao convencional somado de sua negação. Além disso, dizer que uma coisa não é algo, não acrescenta nada ao objeto, só o enfraquece. Para Bergson, tal problematização é falsa, inexistente: estava problematizando acerca de diferenças de grau; estava agindo apenas com a inteligência. Mas daí surge a questão: como perceber as diferenças de natureza? Como pensar na duração?

Deleuze nos alerta que para não se criar um falso problema é preciso que se ultrapasse o estado da experiência em direção às condições da experiência (1999, p. 18). E segundo Bergson, a experiência sempre nos propicia mistos (espaço-tempo, matéria-espírito). Para ultrapassar a experiência e alcançar suas condições é preciso, então, *dividir os mistos que ela nos fornece (regra 2), problematizando de forma verdadeira (regra 1), ao focar os problemas em função do tempo (regra 3)*.

Bergson descreve a experiência como algo que se forma na convergência de duas linhas que se diferem em natureza. Ao separar essas duas linhas, de um lado temos a objetividade, uma percepção pura, que se confunde com a própria matéria: entre a matéria e nossa percepção dela só pode haver diferenças de grau – a matéria menos o que não percebemos (o que não nos interessa dela). É nesse sentido que Bergson critica a ciência positivista que, ao agir somente no espaço (através da inteligência), só mede quantidades. Do outro lado, temos a linha da subjetividade, uma vez que percebemos os objetos a partir de nossa duração interna: “a intuição é, sobretudo, (...) o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações” (DELEUZE, 1999, p. 23).

Reflitamos então sobre a linha da subjetividade renegada pela ciência positivista. Para Bergson, o primeiro elemento que a compõe é a memória. Já vimos que a memória age nos conscientizando do fluxo da duração. Ela que forma a consciência de um antes e um depois. Vimos também que ela tem outras funções: uma lembrança pura, o passado conservado em si, em que estão contraídos todos os graus coexistentes, formando qualidades. Esse passado conservado se atualiza em imagens-lembrança. É no próprio encontro entre as duas linhas (percepção e memória) que se forma a experiência: uma lembrança e uma percepção se penetram, possibilitando o reconhecimento das coisas. Cada percepção está impregnada de imagens-lembrança que a condiciona.

Além disso, há outro elemento que compõe a linha da subjetividade: a afetividade. Ao contrário da memória, os afetos se ligam à percepção de forma turva, como uma impureza, não agindo no reconhecimento, mas sim perturbando a experiência (DELEUZE, 1999, p. 17).

No caso da minha pesquisa, temos uma experiência que reúne minha duração interna, a duração da TV, além da própria duração da *Recordação televisual*. Assim, são fluxos simultâneos: o da minha vida interior, o fluxo da televisão, o fluxo de um objeto reconhecido. Minha duração interna engloba os outros dois, fazendo com que possamos considerar ou três durações diferentes, ou uma só: os três fluxos imersos numa mesma duração. Dessa forma, o método intuitivo aponta que, ao mesmo tempo em que se avança sobre o conhecimento do

mundo exterior, é necessário que se volte para dentro, partindo de um conhecimento sobre si mesmo. É preciso compreender como reconhecemos outras durações, como os diferentes fluxos se conectam numa só duração.

Tento a seguir inventar um problema de pesquisa que envolva além da objetividade, a linha da subjetividade, com os afetos e condicionamentos. Embora, como aponta Bergson, isso seja um desafio:

Todo mundo pôde notar que é mais duro avançar no conhecimento de si do que mundo exterior. Fora de nós mesmos, o esforço de apreender é natural; empenhamos esse esforço com crescente facilidade; aplicamos regras. Dentro, é preciso que a atenção não se relaxe e que o progresso se torne cada vez mais árduo; parece que escalamos de volta a inclinação da natureza. Não há nisso algo de surpreendente? Somos interiores a nós mesmos e nossa personalidade é o que deveríamos conhecer melhor. Nada disso: nosso espírito, aqui, está como que no estrangeiro, ao passo que a matéria que lhe é familiar e que, nela, ele se sente em casa (BERGSON, 2006a, p. 44).

2.3. Problematização: o misto atual-virtual

Ao assistir certos programas de televisão (as minisséries), algumas imagens (as que apresentei) me afetaram. O afeto ligou-se à percepção, o que me provocou uma experiência perturbada. Foi a partir disso que comecei a me questionar sobre qual pensamento estava por trás daquelas imagens, o que elas representavam. Depois, a memória me condicionou a reconhecer ali uma *representação televisiva da recordação*. Percepção, memória e afetividade, dessa maneira, ligaram-se para me dar consciência imediata de um objeto, uma outra duração.

Não se trata, contudo, de uma articulação das durações da Recordação e da TV, pois tal movimento seria arbitrário e levaria a um problema mal colocado. O que minha experiência propiciou foi um misto entre aquela representação específica e a sua memória (todas as outras formas reconhecidas por mim em que a recordação já foi representada na TV). Esse objeto é, assim, um misto composto por duas tendências: imobilidades (espaço, matéria – as construções televisivas) que compartilham de uma mesma duração (tempo, memória).

Como vimos, a intuição nos dá uma consciência imediata de outras durações, quase coincidente com nosso contato com o mundo exterior. Por outro lado, Bergson alerta que também devemos alargar a percepção, uma vez que a memória-hábito condiciona nosso reconhecimento imediato das coisas: e foi movido pelo hábito que eu circunscrevi

prematuramente a observação nos programas de teledramaturgia. No meu caso, os conceitos de midiaticização e audiovisuais me apontaram à necessidade de superar esse hábito, pois me fizeram perceber que o objeto deveria compor uma multiplicidade heterogênea: percebi que a *Recordação televisual* também compunha outros tempos da TV que antes eu havia desconsiderado da observação. Com isso, foi preciso ir além, evocar imagens-lembrança que dessem novos planos ao objeto. É o que Bergson denomina de reconhecimento atento.

Se percebi que um conjunto heterogêneo compartilha de uma mesma duração é porque, de alguma maneira, ele forma uma unidade. Esse ponto de unificação é, segundo Deleuze, um ponto virtual que se diferencia de si ao atualizar-se (1999, p. 75). Assim, temos um movimento (do impulso vital) que vai de um ponto virtual a um atual: a atualização (a própria mudança). Nessa via, a *Recordação televisual*, uma ethicidade, é uma virtualidade que se atualiza. Formamos, assim, o misto: atual-virtual. Instalar-me na mudança, na duração, significa apreender esse ponto virtual do meu objeto, a unidade da mudança, o conceito preciso ao qual o Bergson contrapõe a generalidade: “Uma tal filosofia supõe que a noção de virtual deixe de ser vaga, indeterminada. É preciso que ela tenha em si mesma um máximo de precisão” (DELEUZE, 1999, p. 75).

Sendo o objetivo da pesquisa apreender o objeto nesse ponto virtual, ele não poderia ser o ponto de partida: não poderia deduzi-lo pela experiência. O que significa dizer que os três pontos apresentados no capítulo anterior que delimitam o objeto não formam essa unidade precisa. Assim, a *Recordação televisual*, como foi inventada, é, na verdade, “um ponto comum e confuso dado na experiência” (DELEUZE, 1999, p.20). Não se trata, portanto, de uma definição do objeto, mas sim de uma descrição que me guia para a observação dos atuais (as construções televisivas).

Para efetuar a divisão do misto e problematizar em função do tempo, Deleuze dividiu o método intuitivo em duas etapas. Na primeira, denominada de *Viravolta*, pergunta-se como um objeto percebido na experiência se atualiza, se diferencia de si. Parte-se de um ponto comum em direção as linhas de diferenciação. No caso da presente pesquisa, essa etapa constitui o seguinte problema de pesquisa: *como a Recordação televisual, essa ethicidade, se atualiza?*

Na segunda etapa, ao contrário, é preciso fazer uma *Reviravolta*: convergir as linhas divergentes dos atuais para um mesmo ponto, não o ponto de partida, mas aí sim um ponto virtual: ultrapassa-se a experiência; chega-se ao conceito do objeto, formulado a partir de sua heterogeneidade e movência. No caso da pesquisa, problematizo: *visto que essa ethicidade se*

diferencia de si em tais linhas divergentes (investigadas na viravolta), o que é, enfim, a Recordação televisual?

Assim, o caminho que pretendo fazer a partir do método intuitivo é, resumidamente, o seguinte: instalar-me na mudança dessa ethicidade – que se diferencia de si nos atuais (a multiplicidade de construções televisivas da tríade memória-indivíduo-sentimento) – para apreender o virtual. Do dualismo na viravolta, chegamos a um monismo na reviravolta: o objeto misto da experiência se transforma num conceito.

2.4. Procedimentos metodológicos

Já tendo inventado o problema de pesquisa à luz da intuição bergsoniana, é preciso ainda resolvê-lo mais em função do tempo do que do espaço. Tal pensamento está expresso nas duas etapas do método: viravolta e reviravolta. Mas é preciso ter a consciência de que o método intuitivo não fornece ferramentas precisas para a investigação da *Recordação televisual*: é um modelo filosófico que se aplica à ciência como um todo e precisa, assim, ser articulado a procedimentos metodológicos que dêem conta das especificidades de cada objeto.

Esses procedimentos visam responder o problema de pesquisa formulado na viravolta, em que efetuo, de fato, uma análise do *corpus* (dos atuais). O objetivo, assim, é utilizá-los para compreender o processo de atualização da *Recordação televisual*. Na reviravolta, me parece que o procedimento metodológico é o de interpretação da análise anterior, na anotação das regularidades, principalmente em relação aos elementos que desencadeiam as diferenças. Na parte do texto destinado à reviravolta, explico de forma mais precisa como ela é realizada.

Discorro nos tópicos seguintes os procedimentos que serão utilizados na viravolta. Eles representam os papéis que assumo nas análises. Alguns desses procedimentos são naturalmente articulados à investigação da *Recordação televisual*, pois são oriundos dos conceitos que a compõem, do eixo comunicacional. Outros surgem aqui a partir de outros autores, como procedimentos complementares de análise, a partir da metáfora da Constelação, inspirada em Walter Benjamin, e do pensamento abduutivo de Charles S. Peirce, aplicado aqui segundo a interpretação de Lúcia Santaella, Thomas A. Sebeok e Jean Umiker-Sebeok.

Vale afirmar que a quantidade de conceitos e autores (que além de serem muitos, são bastante complexos) não me parece um exagero metodológico. Pelo contrário, mostrarei que todos os pensamentos aqui reunidos seguem uma mesma urgência: pensar o objeto em sua heterogeneidade e movência. Articulá-los, portanto, foi um movimento natural.

2.4.1. Observador de estrelas

Segundo Georg Otte e Miriam Lúcia Volpe (2000) e Willi Bolle (1996; 1999), o termo Constelação é recorrente na obra de Walter Benjamin. Entretanto, é necessário dizer que a palavra ‘constelação’ em alemão (*Konstellation*) desprende-se de seu significado original. No idioma de Benjamin, o desgaste do uso da palavra não aponta mais a um “conjunto de estrelas”, mas sim o tornou um sinônimo de “configuração”. Sergio Paulo Rouanet (um dos principais tradutores de Benjamin para a língua portuguesa), por exemplo, tende a traduzir *Konstellation* por configuração, o que não é de todo errado e nem prejudica tragicamente o sentido do texto, já que os significados dos termos na língua portuguesa também podem ser próximos, conforme a aplicação.

Contudo, Otte e Volpe apontam que um aspecto importante do estilo de escrita de Benjamin é o apeço por retornar ao sentido original das palavras. Assim, para o autor, não se faz necessária a invenção de metáforas – elas já existem nas palavras que utilizamos recorrentemente, só não temos consciência disso: nossa instrumentalização habitual nos cega do sentido etimológico. O termo constelação volta, então, a ser utilizado em seu sentido de origem: um conjunto de estrelas que brilham no universo, em que um observador pode traçar contornos, fronteiras. Surge, com isso, a seguinte questão: como e para quê Benjamin utiliza este termo?

Bolle relata que Benjamin, ao tentar decifrar o texto enigmático da Metrópole Moderna, utiliza o termo constelação como uma metáfora cartográfica:

As relações entre o mapa de uma cidade e a geografia mental de seus habitantes sempre exerciam um fascínio especial sobre Benjamin. Em toda sua obra podem ser detectadas metáforas cartográficas, como “mapa da vida”, “esquema gráfico” “rede de coordenadas”, “diagrama”, comparação entre a “construção dos versos” e a “planta da cidade” (...) “uma figura semelhante a uma constelação”, constituída de “pontos luminosos”, segundo a expressão do próprio Benjamin. (BOLLE, 1999, p. 97-99)

A apropriação que faço do termo constelação, inspirada em Benjamin, o utiliza como uma metáfora cartográfica para expressar a heterogeneidade de um objeto. Podemos dizer que um objeto heterogêneo compõe um universo: uma infinidade de componentes que não conseguimos apreender na totalidade. Alguns pontos desse universo brilham mais

intensamente e a partir deles é possível traçar alguns contornos. No caso da minha pesquisa, essa metáfora remete, então, a um procedimento que me coloca no fluxo televisivo como um todo, para perceber que certos atuais da *Recordação televisual* brilham mais intensamente, permitindo traçar constelações. Portanto, se é possível apreender algo de um objeto heterogêneo e movente, será através de uma cartografia de seus pontos mais brilhantes.

Nessa aplicação da metáfora, os pontos brilhantes representam o *corpus* da pesquisa e as constelações são espécies de categorias, mas sem limites excludentes, e sim com “fronteiras móveis e imaginárias” (OTTE e VOLPE, 2000, p. 46): um ponto que ilumina uma constelação pode pertencer também a outras como um ponto opaco. Dessa forma, o objetivo não é classificar o objeto em categorias bem delimitadas, mas sim perceber que alguns atuais formam conjuntos imaginários, embora não deixem de constituir uma unidade com os demais pontos; o que acredito ser um caminho produtivo na investigação do processo de diferenciação, pois permite anotar tanto as diferenças mais evidentes (de uma constelação para outra), como também as mais sutis (no interior de uma constelação).

Mas aqui surge outra questão: o que significa dizer que certos atuais do objeto brilham mais que outros? A metáfora da constelação parece apontar para a adoção de critérios de seleção do *corpus*.

Como vimos no capítulo anterior, dois critérios já foram pensados e descartados: a qualidade (a boa TV), pois compreenderia apenas as formas mais complexas; e a veracidade, por ser uma falsa questão, já que a premissa aqui é que na TV tudo é construção. Passei, então, a pensar outros critérios possíveis. Todavia, a forma como a problematização estava formulada, me fazia esbarrar nessa questão: como delimitar algo quando o intuito é apreender a mudança, a duração? Qualquer critério que era testado parecia aprisionar a observação e me afastar da diferença. Para perceber isso, Foucault foi, mais uma vez, importante:

Quando queremos fazer um estudo linguístico, ou um estudo de mito, vemo-nos obrigados a escolher um *corpus*, a definir este *corpus* e a estabelecer seus critérios de constituição. No domínio muito mais vago que estudo, o *corpus* é num certo sentido indefinido: não se chegará jamais a constituir o conjunto de discursos sobre a loucura, mesmo limitando-nos a uma época e a um país determinados. (...) E o trabalho, em minha maneira de entender, consiste antes em fazer aparecer estes discursos em suas conexões estratégicas do que constituí-los excluindo outros discursos (FOUCAULT, 1996, p. 130).

Certamente que é impossível constituir um conjunto que abarque a totalidade das construções televisivas de recordação: ao ter um objeto heterogêneo e movente (inserido no dispositivo foucaultiano), a noção de *corpus* perde seu caráter rígido, imóvel, como se

constituísse um conjunto total de alguma coisa. Ainda assim, dizer que por causa disso não há critério de seleção não me parecia uma solução: era o mesmo que admitir uma arbitrariedade na escolha dos materiais empíricos. E utilizar a metáfora da constelação implica, a meu ver, na adoção de um critério, na medida em que dizemos que um ponto brilha mais do que outro. Por que brilharia mais? E foi me voltando a compreender melhor a presença dessa metáfora na obra de Benjamin, que encontrei o critério a seguir.

Como sabemos, a distância entre o observador e as estrelas é tão extensa que a luz emitida por elas percorre o universo por milhões de anos até que seja percebida do nosso planeta. Assim, o ponto luminoso no céu é o passado da estrela, observado por alguém no presente. Benjamin afirma que “a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (2006, p. 504). Isso faz com que considere toda imagem como dialética, pois existe uma coalescência do passado com presente: “a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta” (BENJAMIN, 2006, p. 504).

O que isso quer dizer, afinal? Benjamin critica a relação do passado com o presente como dada numa progressão. Para ele, passado e presente coalescem numa imagem: é possível olhar para o presente e ver nele contido o passado, tal como a observação de uma estrela que brilha.

É evidente aqui a aproximação entre os pensamentos de Benjamin e Bergson: entre a coalescência de tempos das imagens dialéticas e o misto atual-virtual. Se algumas imagens brilham mais é porque nelas a relação dialética entre passado e presente é mais intensa e perceptível: é possível ver claramente a diferenciação. Ou seja, o brilho das imagens está relacionado ao movimento que vai de um virtual a um atual. Otte e Volpe apontam uma cartografia que caminha nesse sentido: “A tarefa do historiador-narrador seria, assim, uma possibilidade de mapear, com contornos e fronteiras móveis e imaginárias, os acontecimentos que relampejam do passado para o presente” (2000, p. 46).

Então, o pensamento de Benjamin me fez chegar na seguinte conclusão: não é pelo fato de um objeto ser heterogêneo e movente que não há um critério para selecionar o *corpus*. Notei que articular a apreensão da diferença à adoção de um critério era uma tarefa impossível, não porque a diferença requer uma ausência de critérios, mas sim pelo fato dela própria já ser um critério. Não aprisiono a observação entre as formas mais ou menos complexas, as mais ou menos verdadeiras, as mais ou menos planejadas, mas sim me movimento entre elas: as construções televisivas (os atuais) cartografadas devem corresponder a uma heterogeneidade capaz de apreender o objeto em sua virtualidade. É

importante dizer que ter a diferença como critério pode até parecer arbitrário se o leitor confundir arbitrariedade com subjetividade. Evidente que a linha da subjetividade atravessará a seleção do *corpus* e a construção das constelações, assim como esteve presente em toda pesquisa.

Sabemos, porém, que uma pesquisa de mestrado impõe limitações, na medida em que estabelece um prazo curto de encerramento. Assim, foi preciso definir um foco de observação, com a preocupação de que esse critério da diferença não se diluísse. Elegi como foco a *TV aberta brasileira contemporânea*, o que implica nas seguintes delimitações/justificativas:

- 1) Não me volto para canais estrangeiros, pois eles estão imersos noutro contexto cultural, o que dificultaria as análises;
- 2) Excluo da observação também os canais brasileiros de TV por assinatura, uma vez que a maioria segue gêneros específicos – ou são jornalísticos, ou de filmes, ou de esportes – que já estão reunidos na TV aberta, mais heterogênea, portanto;
- 3) A opção pelo termo ‘contemporânea’ foi resultante do andamento da pesquisa. Nas primeiras etapas de trabalho, incluí na análise apenas tempos de TV relativos aos anos de 2009 e 2010 (que foi o tempo da própria pesquisa), além *A Pedra do Reino* e *Capitu*, que por representarem o marco inicial da pesquisa, também estariam inclusas (mesmo sendo de 2007 e 2008, respectivamente). O objetivo dessa delimitação era que o *corpus* fosse constituído por construções televisivas que eu tivesse assistido na TV já tendo como postura o reconhecimento atento. Para coletar o *corpus*, fui levado a sites de compartilhamentos de vídeos, que utilizei como uma espécie de banco de dados em que os programas assistidos estavam armazenados. Mas além de simplesmente coletar o que já tinha visto, encontrei nesses sites (no *YouTube*¹⁴, principalmente), construções televisivas de anos anteriores que apontavam características do objeto ainda não percebidas. Dessa maneira, decidi incluí-las, desfazendo a delimitação temporal anterior, mas mantendo o bom senso de não coletar um tempo televisivo muito antigo, pois não é meu objetivo compreender o objeto numa progressão histórica. A construção televisiva mais antiga coletada é do ano 2000.

¹⁴ www.youtube.com

Entretanto, é importante ressaltar que não penso que a *Recordação televisual* se restrinja apenas à televisão aberta brasileira ou ao período de tempo pesquisado. O objetivo é que o conceito do objeto transcenda o seu próprio foco de observação, podendo ser percebido em qualquer outro canal de televisão não observado aqui e também em construções televisivas de outras épocas.

A seleção resultou num *corpus* formado de 28 tempos de TV, de quatro emissoras (Globo, Bandeirantes, Record e SBT) e pertencentes às seguintes unidades televisivas: *Páginas da vida*, *Viver a vida* (3), *Programa Márcia*, *Casos de Família*, *Big Brother Brasil* (2), *Tudo é possível*, *Programa do Jô*, *Vídeo Show*, *Altas horas*, *Programa eleitoral José Serra Presidente*, *Jornal Nacional* (2), *Jornal da Band*, *Transmissão esportiva (Show do intervalo)*, *Fantástico* (2), *Jornal da Record*, *Linha Direta Justiça*, *Tribunal na TV*, *Zorra total*, *A Favorita*, *O cravo e a rosa*, *A Fazenda*, *Capitu*, *A Pedra do Reino*. Na viravolta, esses atuais foram divididos em três constelações (*Relatos de vida*, *Testemunhos de fatos televisivos*, *Imagens mentais*), que são traçadas nos três primeiros capítulos da Parte 2.

2.4.2. Dissecador e Explorador de terras desconhecidas

No capítulo anterior, vimos que a *Recordação televisual* foi construída tendo como um de seus eixos o conceito de ethicidade. Isso faz com que seu processo de atualização esteja vinculado às diferentes molduras e moldurações que ofertam seus sentidos. Ou seja, o problema de pesquisa formulado para a etapa da viravolta (como a *Recordação televisual* se atualiza?) se desdobra na seguinte pergunta: *quais molduras e moldurações agenciam os sentidos dessa ethicidade?* As análises que empreenderei na viravolta requerem, assim, uma cartografia de molduras e moldurações.

Algumas molduras são mais simples de cartografar, pois, como vimos antes, são mais sólidas: os gêneros, as unidades televisivas, as emissoras, as grades de programação. Outras molduras são mais fluidas, agenciam sentidos específicos da *Recordação televisual*.

É importante reiterar que as molduras em si não têm sentidos, o que não permite que o pesquisador os identifique: os sentidos só passam a existir no contato com a moldura-corpo dos espectadores, imersos numa diversidade de imaginários. Se não é possível identificá-los, o que se pode fazer é autenticar sua oferta: uma vez que percebemos um sentido a partir de um reconhecimento atento, tornamos sua oferta autêntica, possível de ser agenciada.

O primeiro papel que desempenho para realizar essa cartografia de molduras é o de *Dissecador*, que remete a um procedimento vinculado ao método de Kilpp, sendo assim naturalmente articulado ao conceito de moldura. A ação desempenhada é a de dissecar as imagens de TV. Kilpp utiliza o termo dissecação num sentido metafórico: para agir sobre a televisão é preciso “matar” o fluxo audiovisual, transformar imagens em movimento em imagens imóveis. Tal pausa permite que o pesquisador desnaturalize a experiência e alargue a percepção, para assim, desmontar as molduras e moldurações que se fazem presentes. Após autenticar os sentidos, é preciso ainda devolver as imagens ao fluxo, ressuscitar o cadáver, não deixando de perceber sua qualidade temporal. Para esse procedimento, o *YouTube* foi mais uma vez uma ferramenta importante: ele permitiu que eu assistisse a TV fora da TV, numa experiência desnaturalizada, capaz de controlar o fluxo audiovisual e pausá-lo a qualquer momento.

Entretanto, as teorias da Comunicação que fazem parte da composição da *Recordação televisual* (inclusive o próprio conceito de moldura) indicam que essa cartografia de moldurações e molduras não poderia se restringir apenas a uma abordagem técnica e discursiva: a desmontagem dos quadros da TV. É importante lembrar que na sociedade em midiatização, tanto os sentidos produzidos pela mídia invadem a cultura, como também há uma atividade midiatizadora, que dá visibilidade a práticas e saberes que transcendem as mídias. Relembro também que o conceito de audiovisualidades, inspirado no pensamento de Eisenstein, aponta que para alcançar as especificidades televisivas devemos também olhar para fora da TV, não a isolando da cultura. Machado e Kilpp também expressam a necessidade dos estudos de televisão irem além da TV, investigando também uma dimensão cultural nos processos televisivos.

Qual procedimento, então, possibilita que a observação transcenda a própria televisão? Ao voltar mais uma vez o olhar para a composição do objeto, encontrei o procedimento no conceito de Dispositivo de Foucault. Vimos anteriormente que a *Recordação televisual* é um objeto inserido no dispositivo da sociedade em midiatização, sendo um ponto atravessado constantemente por Poderes, Saberes e Subjetividades. Assim, a percepção de algumas molduras e a autenticação de seus sentidos só se faz possível na compreensão do atravessamento desses elementos heterogêneos e suas relações. Então, ao mesmo tempo em que disseco as imagens, é preciso

desenredar as linhas de um dispositivo (...) construir um mapa, cartografar, percorrer terras desconhecidas, é o que ele (Foucault) chama de trabalho de terreno. É preciso instalarmo-nos sobre as próprias linhas; estas não se detêm apenas na composição de

um dispositivo, mas atravessam-no, conduzem-no, do norte ao sul, de este a oeste, em diagonal (DELEUZE, 1996, p. 01)

Com isso, além de dissecador, a cartografia de molduras e moldurações me fará desempenhar, como a citação anuncia, um papel de *Explorador de terras desconhecidas*. Esse papel aponta que os caminhos que já conheço minimamente, que construíram o objeto, não são suficientes para apreender sua mudança (o que me levará também, como disse no capítulo anterior, a uma revisão bibliográfica heterogênea de acordo com a multiplicidade do material empírico). A cartografia de molduras deve considerar as linhas que transcendem a TV, que se movem e a cortam.

A dissecação das imagens e a exploração do dispositivo são dois movimentos que empreenderei concomitantemente na análise das construções televisivas, sem uma ordem, pois ambos se articulam num mesmo objetivo: cartografar molduras e moldurações e autenticar sentidos.

2.4.3. Detetive

O último procedimento utilizado na etapa de viravolta é proveniente dos trabalhos do filósofo Charles S. Peirce. Trata-se da abdução (a formulação de inferências abduativas). Antes de dizer como ocorre sua aplicação, e como ela se relaciona com o problema de pesquisa e com os outros procedimentos da etapa, faço uma revisão sobre esse pensamento do autor, a partir das interpretações de alguns de seus leitores.

Para Lucia Santaella (2001), o termo abdução designa o método de pensamento mais original proposto por Peirce. Segundo a autora, trata-se de um raciocínio ambivalente. Primeiro por seu caráter instintivo, que tem a natureza de uma adivinhação: ele visa criar explicações para um problema. É, assim, um trabalho criativo de formulação de hipóteses. Mas isso não afasta a possibilidade da abdução ser composta também pela lógica: uma hipótese surge em nossa mente através de uma ação instintiva, todavia isso não implica na sua adoção: “o processo de construção e seleção da hipótese é consciente, deliberado e controlado, estando aberto à crítica e autocrítica” (SANTAELLA, 2001, p. 121). Dessa forma, Santaella divide o raciocínio abduativo em três etapas: a primeira é a observação criativa de um problema; a segunda, a criação de uma inferência que vise adivinhar sua explicação; por fim, a avaliação dessa hipótese, que leva a sua aceitação ou reconstrução.

No ensaio intitulado *Você conhece meu método*, Thomas A. Sebeok e Jean Umiker-Sebeok discorrem sobre a abdução a partir de uma aproximação entre Peirce e o detetive Sherlock Holmes, personagem literário da obra de Arthur Conan Doyle. Para evidenciar suas semelhanças, os autores apresentam o filósofo e o detetive em papéis invertidos: reconstituem um caso real em que Peirce, vítima de um roubo, investigou o crime como um detetive, até solucioná-lo; e também apresentam Holmes como detentor de um método abduutivo, que investiga os casos que lhe são designados a partir da formulação de hipóteses. O fato de um pesquisador e um detetive terem um mesmo método de pensamento não deve soar estranho, na medida em que recorrentemente utilizamos termos como ‘investigação’ e ‘pistas’ para nos referimos ao processo de pesquisa. Para precisar a aplicação do raciocínio abduutivo, então, vejamos como Sherlock Holmes segue as três etapas sistematizadas por Santaella.

Na primeira etapa da abdução, há o contato com o problema. Holmes tenta coletar a maior quantidade de informações sobre os casos, a partir de procedimentos diversos: de entrevistas com os clientes, analisando a cena do crime etc. Essa observação é criativa na medida em que supera o olhar habitado: Holmes é bem-sucedido em suas hipóteses, pois considera na investigação dados que seriam insignificantes para um olhar comum. Segundo Sebeok e Umiker-Sebeok,

“Nas histórias de Sherlock, o que freqüentemente descaminha a polícia no começo da investigação de um crime é que ela tende a adotar uma hipótese que corresponde, aparentemente, a uns poucos fatos extraordinários, ignorando “insignificâncias”, e, além do mais, recusando-se a considerar dados que não concorram para a sua posição” (SEBEOK e UMIKER-SEBEOK, 1991, p. 30).

Esta última citação revela que uma hipótese só será lógica se for resultado de uma observação atenta dos dados. Uma inferência formulada a partir de dados insuficientes tende a se afastar da realidade. Holmes, no conto *Um escândalo na boemia*, determina: “é um pecado capital teorizar antes de ter informações. Sem perceber, começa-se a distorcer os fatos para que caibam nas teorias, em vez de deixar que as teorias caibam nos fatos” (CONAN DOYLE, 2005, p. 42). Com isso, na segunda etapa da abdução, a hipótese deve ser criada diretamente dos dados observados.

Isso repercute na terceira etapa, a da avaliação das hipóteses. Segundo Sebeok e Umiker-Sebeok, deve ser recusada qualquer hipótese que utilize os dados para criar uma explicação mirabolante do problema. As hipóteses que tendem a ser a confirmadas são aquelas que articulam de forma mais simples os dados percebidos na observação. Como apontam os autores: “a melhor hipótese é aquela mais simples e natural, a mais fácil e menos

dispendiosa de ser checada e que, além do mais, contribui para uma compreensão do espectro mais amplo de fatos possível” (SEBEOK e UMIKER-SEBEOK, 1991, p. 28).

Ainda assim, Santaella ressalta que a abdução é o tipo de argumentação mais frágil. Isso porque toda hipótese abdutiva tem uma dose de risco. Risco de que alguma “insignificância” não tenha sido observada. Por isso mesmo, Holmes coloca suas hipóteses à prova, tendo assim, também, um método de dedução. Até porque a resolução de uma investigação criminal depende da apresentação de provas.

Na minha pesquisa, vimos que o problema formulado na etapa da viravolta é respondido a partir de uma cartografia de molduras e moldurações, executada pelos procedimentos de dissecação das imagens de TV e exploração do dispositivo. Poderia, então, me limitar a isso.

Entretanto, as molduras e moldurações cartografadas constituem um conjunto de dados das construções televisivas, que me permite levantar algumas hipóteses sobre as ações que elas desempenham no fluxo da TV. Assim, além de perguntar “como” a *Recordação televisual* se atualiza, não me contive em perguntar também: “para quê?”. Isso gera uma pergunta complementar ao problema de pesquisa da viravolta: *Quais ações televisivas são engendradas pelas atualizações da Recordação televisual?*

Faço, então, durante a análise, uma série de inferências abdutivas sobre as construções televisivas, tal como um *detetive*. São, evidentemente, hipóteses de risco, que podem ser contestadas devido o seu caráter de adivinhação. Mas ainda assim, elas terão validade conforme a precisão da cartografia de molduras. Eis a importância de que a observação da TV seja desnaturalizada e promova um reconhecimento atento. Com isso, a cartografia deverá considerar as mais “insignificantes” molduras e moldurações, para que sejam articuladas de forma simples e lógica nas hipóteses.

PARTE 2

A RECORDAÇÃO TELEVISUAL EM CONSTELAÇÕES

Em que o leitor encontrará a análise e interpretação do material empírico: as etapas de Viravolta, realizada na imaginação de três constelações (Relatos de vida, Testemunhos de fatos televisivos, Imagens mentais), e Reviravolta, quando o conceito de Recordação televisual é finalmente composto.

1. Constelação dos *Relatos de vida*

Arlindo Machado (2000) afirma que, apesar de a televisão ser apontada como a responsável pelo desenvolvimento de uma “civilização das imagens”, ela é paradoxalmente pouco visual e primordialmente oral, o que a aproxima mais do rádio que de seus antecessores audiovisuais. O autor justifica a predominância da oralidade na TV por questões econômicas, por ser a forma mais barata de se fazer televisão, que despense menor custo e tempo de produção: “Quando é preciso construir uma imagem com atores, figurantes, (...) texto dramático, montagem e efeitos gráficos ou visuais de toda espécie os custos crescem em progressão geométrica e o tempo de produção se torna infinitamente mais lento” (2000, p. 72). Assim, a maioria esmagadora das unidades televisivas funda-se no discurso oral: indivíduos que falam. Essa é uma das premissas adotadas para a construção dessa primeira constelação da *Recordação televisual*, que intitulei de *Relatos de vida*.

Essa constelação é composta pelos momentos da programação em que a TV se torna um meio de *enunciação de si*, resultado natural da união entre oralidade e individualidade, uma vez que, como aponta Fernanda Bruno, o sujeito “porta uma interioridade que lhe escapa e que, portanto, exige ser conhecida, decifrada” (1996, p. 308). E os indivíduos, ao formarem discursos sobre si mesmos (uma construção de identidade), terão de se voltar aos seus passados pessoais: Bruno completa que a construção do sujeito “depende tanto de um olhar sobre o passado quanto sobre o presente” (1996, p. 309). Tal posição é consonante ao pensamento de Ricoeur, de que a identidade é uma narrativa¹⁵.

Na constelação dos *Relatos de vida*, então, observo basicamente os tempos de TV em que os indivíduos utilizam a oralidade para contar suas narrativas de vida, ou ao menos parte dela. Como grande parte da programação televisiva é oral, os atuais que formam esse conjunto apresentam-se espalhados por diversos gêneros e unidades, constituindo a constelação mais heterogênea da *Recordação televisual*. Entretanto, é importante adiantar que, apesar dessa premissa de observação de discursos orais, os sentidos dos *relatos de vida* também são agenciados a partir da qualidade visual televisiva.

¹⁵ Ricoeur define a oralidade como um dos fatores que permite que a memória adquira a forma de uma narrativa: “Em sua fase declarativa, a memória entra na região da linguagem: a lembrança dita, pronunciada, já é uma espécie de discurso que o sujeito trava consigo mesmo. (...) Assim posta na via da oralidade, a rememoração também é posta na via da narrativa” (RICOEUR, 2007, p. 138-139).

Vimos na Parte 1 que os indivíduos televisivos assumem múltiplos papéis no fluxo da TV. Optei em dividir a análise dos *relatos de vida* em relação à recorrência com que eles nos são aproximados: de um lado, os indivíduos que fazem parte da rotina da TV, que podem ser contratualmente vinculados às emissoras (como atores, apresentadores), ou participam dela por serem pessoas públicas¹⁶ (como políticos, esportistas etc.); do outro lado, as pessoas comuns, cuja participação no fluxo da TV é uma oportunidade única. Neste segundo grupo, também incluo os aspirantes a celebridades (os participantes de *reality shows*, por exemplo).

Machado, ainda analisando a TV sob um critério de qualidade (de boa TV), divide os programas fundados na oralidade em duas categorias: de um lado aqueles que usam a oralidade em prol da “facilidade, comodidade e a banalidade” (2000, p. 72) como *talk shows*, *reality shows*, programas de auditório, de intrigas domésticas, e outros tantos gêneros; do outro lado, formas televisivas que se fundam no diálogo, como os programas de entrevista, os debates, mesas-redondas. A qualidade deste segundo tipo de programa dependerá, evidentemente, “da grandeza maior ou menor das pessoas que temos na tela” (p. 72). Aqui, como já disse antes, não adoto o critério de Machado de analisar somente as formas mais complexas, mas sim de perceber as diferenças. Passo então, a seguir, à análise de um conjunto heterogêneo de *relatos de vida*.

1.1. A vida em “15 minutos de fama”

Começamos, então, analisando como a televisão constrói as narrativas de vidas de indivíduos comuns. Vejamos o tempo de TV representado pela Figura 7.

¹⁶ Embora, como veremos no decorrer da Parte 2, os *relatos de vida* das pessoas públicas, por serem atravessados por uma memória pública, têm traços mais próximos à constelação traçada no próximo capítulo, dos *Testemunhos de fatos televisivos*. O que é reflexo da unidade entre as constelações.



Quadro A

Figura 7: Novela *Páginas da vida*

Esse quadro faz parte da novela *Páginas da vida*, exibida pela Rede Globo, no ano de 2006. A primeira moldura sólida que cartografo, então, é o gênero da teledramaturgia. Contudo, essa moldura causa estranheza, à medida que não se trata de um personagem fictício, mas sim um anônimo, um indivíduo “real”. Ao final de cada capítulo dessa novela, antes da vinheta de encerramento em que sobem os créditos, uma pessoa comum relatava seu passado pessoal. Ela não relata a outro indivíduo (um interlocutor), mas sim olhando diretamente para a câmera. Temos aqui um monólogo, que faz uso de uma das moldurações televisivas mais simples: o *talking head* (a cabeça falante), em que o enquadramento moldura faces que falam diretamente para os telespectadores. Assim, apesar de ser um tempo de TV pertencente à unidade da novela, trata-se de uma construção completamente diferente, mais próxima de gêneros que não enunciam ficcionalidade.

A molduração do *talking head* resulta nesse caso em um enquadramento próximo do *close-up* (ou primeiro plano), numa imagem fechada no rosto de quem fala. Sabemos que na televisão, o *close-up* é um enquadramento que visa moldurar a expressão dos sentimentos dos indivíduos, sendo utilizado vastamente na teledramaturgia: as cenas com maior carga dramática são normalmente molduradas num primeiro plano dos indivíduos.

Podemos notar ainda nessa figura a presença de duas barras que molduram o indivíduo, uma superior e outra inferior. Essas barras trazem o mesmo estilo gráfico das vinhetas da telenovela, com a sobreposição de palavras numa fonte semelhante a uma escrita à mão. Essa moldura redundava o sentido enunciado no título da novela (*Páginas da vida*), remetendo a escrita de um diário, uma preservação do passado em “páginas”. A presença das barras confere aos depoimentos, dessa maneira, o sentido de que cada indivíduo vai contar “uma página de sua vida”: oferta-se, com isso, o sentido de relato do passado.

Além disso, a moldura das barras também tem a função de promover uma vinculação entre esse tempo de TV e a novela: como uma pessoa real não é algo comum a esse gênero (e sim a outros), a moldura vincula o depoimento ao programa, de forma que mesmo que um espectador ligue o aparelho de televisão, ou troque para esse canal durante a sequência, saberá que se trata da telenovela e não de outro programa. Assim, uma mesma moldura forma o vínculo (ainda estamos vendo uma sequência da novela apesar da suposta não ficcionalidade) e oferta o sentido de passado.

Outra telenovela também apresentou depoimentos de pessoas comuns ao fim de cada capítulo, como podemos ver na Figura 8.

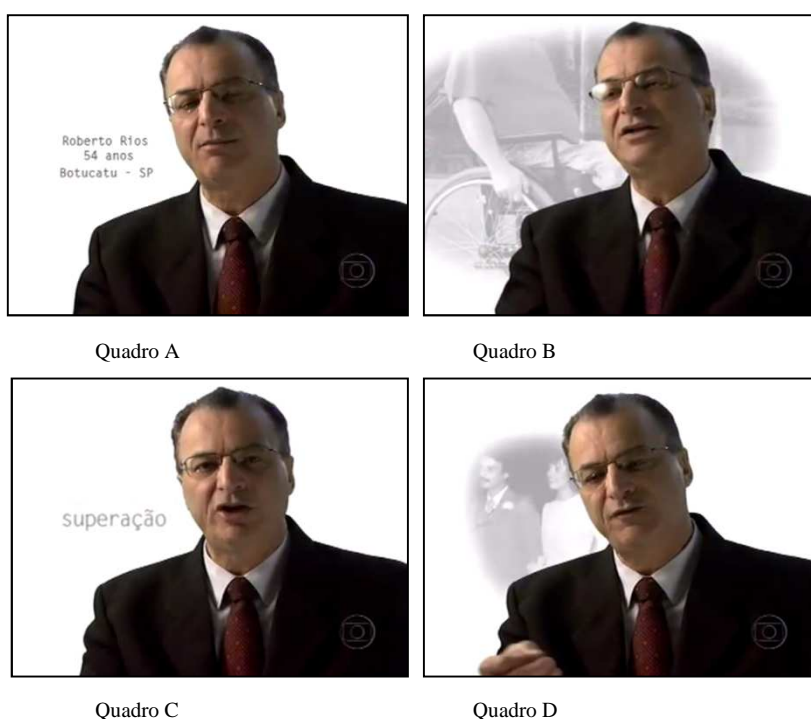


Figura 8: Novela *Viver a vida*

Essa sequência pertence à novela *Viver a vida*, também exibida pela Rede Globo, nos anos de 2009 e 2010. Como referido, é uma construção semelhante à anterior: entre o fim do capítulo e a vinheta que encerra a novela, temos um monólogo de uma pessoa comum, com a molduração do *talking head*. Também se faz uso nesse caso de uma moldura que vincula o depoimento à telenovela: o fundo branco atrás do indivíduo é o mesmo estilo gráfico que compõe a vinheta de abertura. Mas também atribui um sentido de lugar qualquer, ou lugar

nenhum: não importa o espaço em que o indivíduo se encontra, o que encaminha o olhar do espectador para uma informação temporal, sobre o passado.

Não temos mais aqui o enquadramento em *close-up*. Trata-se mais de um plano médio, que enquadra o indivíduo a partir do tórax, e neste caso vemos que ele não está centralizado, mas sim deixa um espaço maior do seu lado direito. Veremos que esse enquadramento não é por acaso, e é nesse espaço do fundo branco que os sentidos de recordação serão ofertados através de imagens e palavras.

O quadro A, do início da sequência, trata de identificar o indivíduo: palavras surgem no fundo branco, naquele espaço à esquerda, revelando seu nome, sua idade e seu local de nascimento. Nas quadros que seguem, ele começa a relatar seu passado e passamos a conhecer parte de sua narrativa de vida. O lado esquerdo se torna também uma moldura de fotografias que surgem conforme ele vai narrando os acontecimentos, levando ao espectador imagens do passado, como podemos ver nos quadros B e D. Outras palavras surgem na imagem, não mais para identificar quem é o indivíduo, mas sim para enfatizar trechos do relato (e essa ênfase oferta sentidos). Nesse depoimento, vemos no quadro C que o surgimento de palavras ressalta os sentimentos sobre o passado, enunciando que se trata de um caso de superação. Ou seja, a expressão sentimental, que na construção televisiva anterior era moldurada por um enquadramento fechado no rosto, agora é agenciada através da ênfase em certas palavras.

Qual seria, então, a ação televisiva desempenhada por depoimentos “reais” colocados sob a moldura de uma telenovela? Um dado importante é que a seleção dos indivíduos segue um critério temático: todos eles abordam questões que se relacionam ao tema da novela. As duas novelas abordavam em suas tramas o tema do preconceito, apresentando personagens portadores da síndrome de *Down* (em *Páginas da vida*) e deficientes físicos (*Viver a vida*). Na primeira novela, assim, a depoente recorda das dificuldades que teve para criar sua filha, que tem síndrome de *Down*; no segundo depoimento, o indivíduo relata como se tornou paraplégico, e das dificuldades dessa condição no convívio social.

A construção de um discurso em favor de causas sociais (e que enuncia o combate ao preconceito) configura-se numa estratégia denominada *merchandising social*. O termo publicitário *merchandising* caracteriza-se na telenovela quando um personagem fictício utiliza uma marca de produto (que é oferecida a venda ao público no “mundo real”) e testemunha sua qualidade. No *merchandising social*, o procedimento é semelhante, mas em vez de uma marca ou produto, a emissora escolhe abordar sobre um problema da sociedade, visando agregar uma imagem de responsabilidade social à sua instituição.

Como vemos nesses dois casos, o *merchandising* social não é, portanto, enunciado apenas pela trama da novela, mas também a TV utiliza o exemplo de pessoas comuns para construir o discurso sobre os problemas abordados. A hipótese aqui é que com essa opção a TV visa uma dupla ação: primeiramente, os indivíduos, por terem sofrido do problema, legitimam o discurso da emissora, mostrando-o como algo relevante; em segundo lugar, os depoimentos também conferem à telenovela um sentido de realidade, de espelho da sociedade.

O uso de pessoas comuns para efetivar o *merchandising* social não se restringe, evidentemente, à moldura da novela. Muitas campanhas publicitárias televisivas que têm causas sociais como tema (o combate ao uso de drogas, à violência no trânsito, à transmissão de doenças sexualmente transmissíveis, para citar alguns exemplos) são construídas a partir do depoimento de indivíduos que sofreram com os problemas nas suas vidas. Nesse caso, não são apenas os anônimos que ganham espaço, mas também algumas personalidades televisivas. O discurso contra os problemas sociais é formado, assim, a partir do sentimento de superação dos depoentes.

Vejamos agora, nas Figuras 9 e 10, outros dois tempos de TV em que um indivíduo comum narra sua vida por conta de algum problema, conflito, mas que, diferentemente dos depoimentos das telenovelas, ainda não se trata de algo necessariamente superado.



Figura 9: Programa *Márcia*



Figura 10: Programa *Casos de Família*

As figuras anteriores são dois tempos de TV pertencentes respectivamente a uma veiculação do programa *Márcia* (Rede Bandeirantes, 2009) e uma veiculação do programa *Casos de Família* (SBT, 2008). Ambos se vinculam à moldura do gênero de “intrigas domésticas”. O modelo é o seguinte: uma apresentadora comanda a ação, convoca a entrada de pessoas comuns (que habitualmente não estão na TV), e as entrevista. Normalmente os programas se resumem a conflitos entre esses indivíduos, cuja causa encontra-se em seus passados pessoais. Os programas se enunciam, dessa forma, como lugares de resolução desses problemas.

A primeira semelhança que podemos perceber entre os dois programas (e que talvez seja uma marca do gênero) é o enquadramento regular das apresentadoras, nos quadros A das duas figuras: ambas são sempre enquadradas com uma plateia por trás, molduradas por outros indivíduos. Podemos autenticar que essa moldura oferta o seguinte sentido: a apresentadora está ali para representar o público, uma interlocutora que pergunta aos participantes o que o público está se perguntando. Em outras palavras, ela está do lado da massa de telespectadores.

No caso do programa *Márcia* (Figura 9), em alguns casos, ao invés de dar voz diretamente a esses indivíduos comuns, o programa opta por encenar o passado deles com

moldurações da teledramaturgia, como podemos ver nos quadros B, C e D. Na sequência, atores representam os papéis dos participantes. As imagens são recobertas por um texto narrado na primeira pessoa do singular, mas cuja voz não pertence ao participante do programa, e sim a um profissional da emissora. A precariedade dessa encenação em relação a outros tempos televisivos mais próprios para isso (como em telenovelas, seriados etc.) é evidente: é uma encenação de menores custos e que beira o amadorismo. Por isso mesmo, os sentidos de passado não são agenciados na encenação propriamente, mas sim resultam de molduras inseridas na pós-produção.

A moldura mais evidente é a tonalidade amarelada inserida na imagem, que remete à mesma cor que vemos em fotografias antigas. Ou seja, essa cor por si só já encaminha para o sentido de que devemos olhar essas imagens como eventos do passado. Outras duas molduras importantes na leitura dessa construção estão no som: a primeira é a uma música lenta e melancólica; a segunda é o tom de voz do narrador da sequência, uma voz em tom de choro. Essas duas molduras sonoras ofertam o sentido de um depoimento que traz o sentimento individual de sofrimento. Outra moldura que redonda esse sentido de recordação de um sofrimento é o texto presente nos caracteres: trata-se de um *desabafo*. Como podemos ver uma sobreposição de molduras que agenciam um mesmo sentido (não é à toa que a televisão é um meio conhecido por sua redundância).

Nesses quadros que encenam o passado, vemos também a logomarca do programa sobreposta à imagem, ao lado dos caracteres. Sua função é a mesma que vimos nos efeitos gráficos que molduravam os depoimentos reais nas telenovelas, porém de forma invertida: uma sequência encenada, algo que não é próprio desse gênero, é vinculada ao programa *Márcia*.

Mas surgem aqui as seguintes questões: por que encenar precariamente o passado, em vez de conceder diretamente a palavra aos participantes? Mesmo sendo uma encenação amadora e precária, os custos não seriam menores? Para construir uma hipótese sobre essa opção do programa é preciso destacar ainda dois dados importantes: em primeiro lugar, que se trata de uma transmissão ao vivo. Por segundo, os participantes são pessoas simples, humildes, e que não possuem vínculo profissional com a emissora (embora deva haver algum incentivo financeiro). O que me parece é que, ao utilizar as moldurações da teledramaturgia, o programa pode orientar a construção do passado, dando, em primeiro lugar, uma clareza narrativa que talvez não fosse alcançada na fala dos participantes (a ordem dos eventos, o destaque dos momentos mais importantes, a ênfase nos sentimentos), além de garantir que a

formação discursiva se mantenha sob seu controle. Ou seja, a hipótese é que o programa não quer se arriscar na imprevisibilidade dos indivíduos comuns.

De fato, nas formas televisivas fundadas na oralidade que são ao vivo, o imprevisto é um elemento que possibilita uma inversão da orientação discursiva, ainda mais nos casos em que os indivíduos apenas transitam como participantes dos programas, e não têm, portanto, nada a perder. Podem, assim, revelar um passado que deveria permanecer não-dito pelos interesses da emissora, o que configuraria processos de subjetivação. A encenação se torna, nesse caso, mais um mecanismo de controle discursivo, uma linha de força.

Já no programa *Casos de Família* (Figura 10), não há moldurações de encenação e o passado é construído somente pela fala dos participantes, o que poderia torná-la uma produção mais arriscada, de menor controle discursivo. Talvez por isso mesmo que o programa, ao contrário da construção anterior, opte por não ser transmitido ao vivo. O que justifica, então, esse caminho oposto de construção em relação ao programa *Márcia*?

No quadro A do programa *Casos de Família* temos a apresentadora que interroga e que finge não saber do que se tratam os casos, já que o sentido ofertado, como vimos, é que ela está na mesma posição do público. No quadro B, temos os indivíduos comuns, de frente à plateia e à apresentadora, contando suas histórias: recordações de intrigas domésticas, como problemas familiares, com amigos, vizinhos etc. Mas nos quadros C e D, surge ainda outro indivíduo, a quem é dado a palavra, para que teça comentários sobre o discurso oral dos participantes: uma psicóloga. A página da internet do *Casos de Família* resume o formato do programa da seguinte maneira: “anônimos revelam suas histórias e abrem suas vidas supervisionados pelos psicólogos Anahy D'amico e Ildo Rosa da Fonseca”. E o site destaca esse aspecto do programa como um diferencial: “Esse é o único programa do gênero que tem um psicólogo”¹⁷.

A psicóloga é apresentada no quadro C, num enquadramento aberto que mostra sua interação com a apresentadora. Esse primeiro enquadramento tem o objetivo também de localizá-la no cenário do programa, e, não por acaso, ela se encontra sentada na plateia. Assim, num primeiro momento, o sentido agenciado é que ela também está ao lado do público, observando do mesmo local, e que, com isso, teve acesso somente às mesmas informações que os telespectadores para fazer sua avaliação. O quadro D, em que a psicóloga tem o mesmo enquadramento regular da apresentadora, torna a oferta desse sentido redundante.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.sbt.com.br/casosdefamilia/programa>>. Acessado em: 20/11/2010.

Mas outro sentido também é ofertado a partir de uma moldura presente no quadro D. Uma barra de caracteres é inserida na parte inferior da imagem, trazendo o nome do indivíduo e classificando-o como uma psicóloga. Antes da sobreposição dessa moldura, a apresentadora já havia fornecido oralmente essas informações. Essa moldura, entretanto, além de legitimar o indivíduo como alguém capacitado para analisar os participantes, também atribui às suas palavras um sentido de comentário oficial do *Casos de Família*, à medida que a barra dos caracteres também é composta pela logomarca do programa (o triângulo do lado esquerdo).

A presença da psicóloga – um indivíduo legitimado a aconselhar – é um dado importante para entendermos a opção do programa *Casos de família* em abrir mão do ao vivo para conceder a palavra aos indivíduos. Fernanda Bruno (1996), que pesquisou a enunciação de si nas clínicas psiquiátricas e psicanalíticas, afirma que a principal característica desse tipo de enunciação é a “relação hermenêutica que o sujeito estabelece consigo mesmo” (p. 309). Com isso, a autora aponta que ao mesmo tempo em que o indivíduo enuncia sua identidade, ele também é impulsionado a interpretá-la e a descobri-la a partir do olhar do outro. Assim, tendo em vista dar visibilidade a esse saber terapêutico, o programa *Casos de família* não poderia retirar a fala dos indivíduos e narrar o passado deles por moldurações da teledramaturgia (por mais que a narrativa se mantivesse na primeira pessoa do singular). Para serem analisados, era preciso que eles próprios falassem de si. Evidente que na TV, essa enunciação terapêutica é desvirtuada, não assume seu caráter científico, e fica apenas no nível do discurso: como um psicólogo poderia interpretar a fala de um indivíduo e aconselhá-lo apenas com as informações concedidas no tempo de uma veiculação do programa? E o programa utiliza esse discurso terapêutico não apenas como um diferencial em relação a outros do mesmo gênero, mas também para atribuir a si uma função social: uma justificativa para apresentar o passado conflituoso dos indivíduos como uma atração para o público. Sem a terapia (o aconselhamento profissional), os telespectadores poderiam interpretar esse programa como uma exploração de pessoas humildes, interpretação que é comum ao programa *Márcia*, como pode ser notado a partir das respostas da sociedade.

Vimos que o *Casos de família* é um atual da *Recordação televisual* atravessado por um saber da psicanálise. Bruno (1996), citando Foucault, afirma que as narrativas de si terapêuticas (que surgem na Modernidade) são a atualização de uma das práticas mais importantes da sociedade ocidental em relação à enunciação do sujeito: a confissão católica, regulamentada na Idade Média. Evidente que as narrativas dos consultórios adquirem nova configuração, que retira a prática do contexto religioso, na aplicação de saberes científicos. Apresento essa conexão entre essas duas formas de enunciação do sujeito (terapia e

confissão), pois na análise a seguir, veremos um atual da *Recordação televisual* atravessado pela prática religiosa. Observemos, então, a construção televisiva representada pela Figura 11.



Figura 11: Programa *Big Brother Brasil*

Este tempo de TV, que foi ao ar no ano de 2010, pertence ao *reality show Big Brother Brasil (BBB)*, exibido pela Rede Globo. Nessas imagens, vemos o quadro semanal do programa em que ocorre a votação realizada entre os participantes, que define quem vai para o *paredão* (momento em que uma pessoa é eliminada do jogo). A dinâmica é a seguinte: os participantes do programa aguardam na sala principal da casa (cenário do *reality show*), até serem chamados pelo apresentador Pedro Bial, um de cada vez, para se dirigirem a uma outra sala, chamada *Confessionário*. Essa sala possui um isolamento acústico que garante a privacidade do que for dito, permitindo que eles votem entre si, na interação com um interlocutor comum (Pedro Bial), mantendo o sigilo da votação.

Essa relação do confessionário do BBB com a prática religiosa da confissão foi defendida por Kilpp (2008). A autora traça uma série de argumentos que validam o pensamento do confessionário do *Big Brother* como “uma atualização do confessionário católico” (KILPP, 2008, p.62). De fato, somente com essa primeira descrição da votação que fiz no parágrafo anterior já é possível enxergar os argumentos que revelam uma configuração

semelhante à confissão religiosa: em ambos os casos, temos uma prática solitária, com indivíduos que transitam no lugar da confissão, que interagem com um interlocutor fixo, e que têm a garantia da privacidade de seus segredos.

Mas preciso evidenciar por que considero o confessionário do *BBB* um atual da *Recordação televisual*, já que isso não é tão óbvio, sendo que no programa sua função principal é apenas manter o sigilo da votação para os participantes do jogo: é que a prática da votação não exige dos indivíduos apenas um voto, mas também uma justificativa para ele (incentivada pelo interlocutor), que naturalmente se encontra no passado. Nesse sentido, a votação permite que os participantes construam uma identidade narrativa no programa, ao assumirem seus erros, comentarem suas atitudes e a dos outros participantes, revelarem seus sentimentos em relação àquilo que já aconteceu. Ou até mesmo, narrar um passado que é anterior à sua entrada no *reality show*. A recordação é um componente estratégico que compõe a justificativa do voto e, portanto, o jogo do programa.

No quadro A, Pedro Bial interage com os participantes através da moldura física de um aparelho de TV, e convoca um de cada vez para que se dirijam até o confessionário, como podemos ver no quadro B, enquanto os demais aguardam. O confessionário possui duas câmeras. A primeira que capta a entrada do participante na sala (quadro C): nela o enquadramento é mais aberto, e revela inclusive parte da segunda câmera; a segunda, por sua vez, enquadra os indivíduos sentados na poltrona (quadro D), num plano mais fechado. O corte entre as duas imagens é ao vivo, e ocorre justamente no movimento de sentar-se do participante¹⁸.

Uma vez no confessionário, o indivíduo não vê mais a imagem de Pedro Bial, mas apenas interage com a sua voz. Com isso, ele olha diretamente para a câmera que está a sua frente, o que oferta o sentido de que fala diretamente para o público. Esse é um dos poucos momentos do programa que permite isso, sendo que as demais câmeras espalhadas pelo cenário tendem a ser ocultadas por espelhos: o que é uma característica dos *reality shows*, produzir uma observação oculta. Com isso, a recordação é realizada no confessionário a partir da simples molduração do *talking head*, mais uma vez.

Apesar de simples, parece-me que essa molduração aproxima ainda mais o confessionário do *BBB* à confissão católica, pois, na prática religiosa, os indivíduos interagem com o interlocutor fixo (o padre), mas sua fala não se dirige a ele, e sim a Deus, a quem pedem o perdão de seus pecados. Assim, ao olhar para a câmera, o votante do *BBB* está na

¹⁸ Segundo Aumont (2005), o *raccord* dado num movimento é procedimento naturalizado pelo cinema, que garante um efeito de continuidade.

mesma situação do pecador: um indivíduo solitário que interage com a voz de Pedro Bial (que age como um padre), mas se dirigindo ao público, que exerce, assim, o papel divino, sendo quem, de fato, aprova ou desaprova o passado dos participantes, e tem o poder de decisão entre aqueles que saem ou permanecem no programa.

O quadro D traz uma moldura que amplia esse sentido de divindade conferido ao público. No canto esquerdo, temos um quadro menor sobreposto à imagem principal, e que repete o mesmo enquadramento, mas com outras cores. Trata-se de uma imagem termográfica, que exhibe as oscilações de pulsação, respiração e temperatura dos participantes. Ao lado do quadro, há uma escala que representa o seu nível de estresse. A interpretação dessas molduras é fornecida pelo apresentador, e é bem simples: quanto maior o estresse do votante, mais vermelha a imagem fica, fazendo com que o indicador de estresse suba. A página da internet do *BBB* define da seguinte maneira o objetivo do programa em usar a imagem termográfica: “Voz e expressão tranquilas podem esconder o que os confinados estão realmente sentindo na hora da votação. Com a câmera [termográfica], o público tem mais uma possibilidade de identificar o verdadeiro estado emocional dos *brothers*”¹⁹. Dessa forma, a imagem termográfica moldura o seguinte sentido: o público pode vislumbrar os sentimentos reais dos participantes, mesmo que eles se esforcem em ocultá-los. Se é impossível para o pecador enganar a Deus, que tem acesso à sua interioridade, a TV dá ferramentas para que o público tenha a mesma sensação de também não poder ser enganado.

O *Big Brother Brasil*, em suas edições anteriores, já utilizou também, na tentativa de agenciar um sentido próximo a esse ofertado pela imagem termográfica, um *software* conhecido como *máquina da verdade* (uma atualização tecnológica do polígrafo), que analisa a fala dos participantes, verificando sua honestidade. Muitos programas de TV utilizam máquinas da verdade para desafiar a honestidade de convidados, como o *Tudo é possível* (Rede Record) e o *Nada além da verdade* (SBT). Normalmente, os indivíduos que se submetem a esse tipo de teste são também aspirantes a celebridades (principalmente participantes de *reality shows*), ou personalidades que já não têm tanta recorrência no fluxo da TV e visam recuperar sua fama. Vejamos um desses casos, representado na Figura 12.

¹⁹ Texto publicado em: <<http://bbb.globo.com/BBB10/Noticias/0,,MUL1464495-17402,00-CAMERA+TERMOGRAFICA+DO+CONFESSIONARIO+REVELA+NIVEL+DE+ESTRESSE+DOS+BROTHERS.html>> Acessado em: 27/11/10.

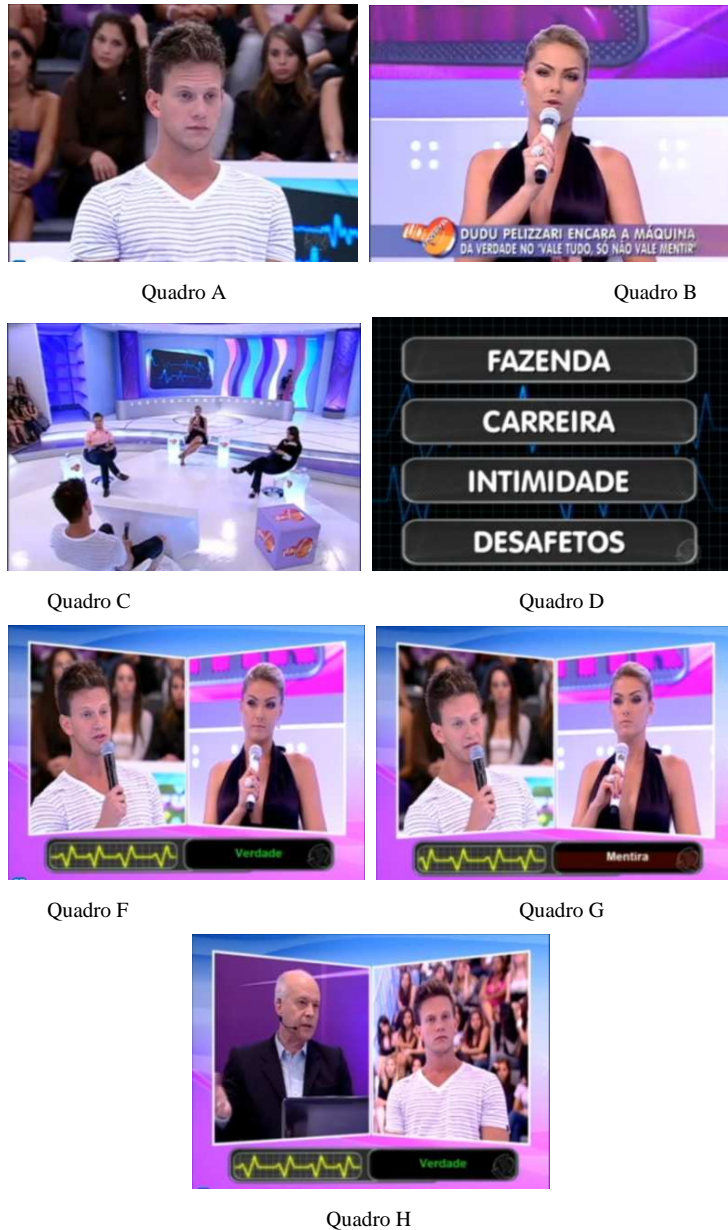


Figura 12: Programa *Tudo é possível*

A Figura 12 é um tempo de TV do programa *Tudo é possível*, da Rede Record, que foi veiculado no ano de 2010. Trata-se de uma veiculação dominical vinculada à moldura do gênero “programa de auditório”. Como é próprio desse gênero, o programa é dividido em quadros variados, com atrações de diferentes naturezas: entrevistas, apresentações musicais, tele-jogos etc. Nesse tempo de TV específico, vemos a atração intitulada *Vale tudo, só não vale mentir*, em que um ex-participante do *reality show A fazenda* (da mesma emissora,

evidentemente), que vemos no quadro A, é entrevistado sob o julgamento da máquina da verdade.

Vemos no quadro B a apresentadora do programa, Ana Hickmann. Ela é sobreposta por uma barra de caracteres que resume a atração que o programa apresentará: fornece o nome do entrevistado, cita o uso da máquina da verdade, e traz o título. Nesse plano inicial, a apresentadora explica aos telespectadores a dinâmica da atração: o programa dá como prêmio ao entrevistado uma quantia de vinte mil reais para que participe de rodadas de perguntas e respostas. A cada mentira acusada pela máquina, ele perde cinco mil reais. Ao se recusar a responder alguma pergunta, ele é desclassificado. Assim, quanto menor o número de mentiras contadas, maior será o prêmio recebido. O que já estava anunciado no título: não vale mentir. Podemos perceber, então, que a presença da recompensa em dinheiro torna o uso da máquina da verdade sobreposto à moldura do tele-jogo, que, como já disse, é comum ao gênero “programa de auditório”.

No quadro C, que traz um plano geral do cenário, podemos ver outros dois participantes do jogo, que ficam à frente do entrevistado e ao lado da apresentadora. São jornalistas que têm a função de auxiliar na elaboração de perguntas que provoquem as mentiras do participante. Seguindo o pensamento de Bill Nichols²⁰ (2008), penso que essa dinâmica do programa não é a de uma entrevista convencional, ou de uma conversa corriqueira, mas sim um processo mais coercitivo, próximo a um interrogatório: uma prática invasiva para a revelação da verdade.

Sabemos que a real atração do segmento não é a disputa de um prêmio (não creio que seja esse o interesse dos espectadores), mas sim a revelação do passado do entrevistado, principalmente os fatos que ele optaria por omitir. Parece-me que a presença da moldura do tele-jogo visa conferir um sentido lúdico ao interrogatório, na tentativa de apagar o seu caráter coercitivo: permite, primeiramente, aos entrevistadores que sejam invasivos, perguntando justamente aquilo que eles imaginam que o entrevistado tentaria esconder sobre seu passado, pois essa é a função deles no jogo; em segundo lugar, atribui ao participante o papel de jogador, alguém que aposta no ganho de uma recompensa, e não de um interrogado, uma vítima da coerção dos entrevistadores, que responde alheio à sua vontade. Além disso, o fato de o entrevistado ser recorrentemente acusado de mentiroso é suavizado: tudo ali não passa de um jogo.

²⁰ Nichols, no livro intitulado *Introdução ao documentário* (2008), problematiza os usos e modalidades das entrevistas nas construções do cinema documental.

No quadro D, a tela da TV é preenchida por um gráfico formado por quatro retângulos, que servem de bordas para as seguintes palavras: *fazenda*, *carreira*, *intimidade*, *desafetos*. São molduras que ofertam os temas das perguntas que serão realizadas na entrevista. É dado ao entrevistado o poder de escolher entre os quatro temas presentes. Contudo, essa escolha é apenas em relação à ordem dos temas, pois essa sequência do programa só se encerra quando todos os quatro forem perguntados. Assim, esse gráfico tem duas funções: a primeira é dar ao entrevistado uma sensação de escolha, objetivando com isso redundar o sentido lúdico da moldura do tele-jogo; em segundo lugar, o gráfico antecipa aos telespectadores todos os temas que serão abordados. Parece-me que há uma tentativa de criar expectativa em relação ao que será revelado do passado, para garantir a manutenção da audiência.

Nos quadros F e G vemos o desenrolar do jogo. Nesse momento a tela é dividida em dois quadros: de um lado, o plano do entrevistado, e de outro, o plano de quem fez a pergunta (que nesse caso é a própria apresentadora). Essa molduração permite que os telespectadores acompanhem a interação entre quem responde e quem pergunta, pois, como vimos, a dinâmica do jogo não envolve apenas as respostas, mas também o grau de convencimento dos entrevistadores. Quando um dos jornalistas não se convence com a resposta, ele logo insiste no assunto. Por isso mesmo, sabendo que sua imagem é veiculada de forma simultânea à resposta, a apresentadora não se contém em demonstrar desconfiança nas suas expressões faciais.

Abaixo da tela dividida, há uma barra que traz as molduras que agenciam os sentidos relacionados à máquina da verdade. Vemos ali uma animação que remete a um monitor cardíaco. O sentido ofertado com essa animação é que o entrevistado está sob constante monitoramento do *software* durante sua resposta. Além disso, creio que também visa conferir um sentido de cientificidade ao parecer da máquina da verdade, relacionando-a com saberes legitimados pela ciência, como a Medicina.

Ao lado dessa animação fica o espaço da imagem em que o parecer da máquina é anunciado. Como vemos no quadro F, a palavra *verdade*, escrita na cor verde, indica a honestidade do entrevistado e que ele deve prosseguir falando. No quadro G, surge a palavra *mentira*, escrita na cor branca e sobreposta a uma barra vermelha (um vermelho escuro, que talvez não dê pra perceber aqui no papel, pois barra está sobreposta a um fundo preto). Ao mesmo tempo, surge uma moldura sonora: uma buzina que chama a atenção para a indicação da máquina. A buzina e a cor vermelha indicam que com a mentira o entrevistado deve interromper sua fala.

Essa interrupção ocorre para que a palavra seja concedida a outro indivíduo, como podemos ver no quadro H. Trata-se do operador do *software* (que, evidentemente, é mostrado utilizando um computador), que surge na tela dividida junto com o entrevistado. É ele quem interpreta as informações e que define precisamente o momento da resposta em que a mentira foi acusada. Essa interpretação apontará se o entrevistado perderá ou não parte do prêmio.

Creio que a partir dessa análise podemos compreender o porquê do *Big Brother Brasil* ter optado pela substituição da máquina da verdade pela imagem termográfica, na edição de 2010. Na imagem termográfica, vimos que o sentido de divindade é conferido ao público à medida que possibilita a interpretação da interioridade dos participantes (por mais que essa interpretação praticamente não permita ambiguidades), o que torna o confessionário do programa uma construção mais próxima da confissão católica. Já no segmento do programa *Tudo é possível*, vimos que não é o público quem interpreta a interioridade através da tecnologia, mas sim um especialista, que fornece as informações prontas. Nesse caso, o uso da máquina da verdade aproxima a construção à prática do interrogatório. De todo modo, em ambos os casos, vimos atuais da *Recordação televisual* que colocam a honestidade dos indivíduos à prova.

1.2. As identidades narrativas das celebridades

Passemos agora à análise de tempos de TV em que os indivíduos mais recorrentes desse meio – as personalidades televisivas – enunciam suas narrativas de vida. Vejamos, então, o atual da *Recordação Televisual* representado na Figura 13.



Quadro A



Quadro B



Quadro C



Quadro D



Quadro E



Quadro F

Figura 13: *Programa do Jô*

Essa sequência anterior faz parte do *Programa do Jô*, exibido de segunda à sexta na Rede Globo. A moldura mais sólida é o gênero “programa de entrevistas”, que apresenta a seguinte dinâmica: o entrevistador Jô Soares recebe variados indivíduos televisivos, tanto pessoas comuns, como pessoas públicas, e personalidades do meio.

No quadro A, vemos o apresentador por trás de uma bancada e o entrevistado sentado ao seu lado, num sofá. Tal disposição dos indivíduos já moldura alguns dos sentidos: Jô ocupa um lugar fixo, portanto, ele é quem emite as perguntas, e o outro indivíduo é um convidado, a quem cabe respondê-las. Com isso, se o entrevistador perguntar algo sobre o passado pessoal do entrevistado, e ele não se opuser a responder, teremos um *relato de vida*. Contudo, esse não é um esquema fixo, e a relação pode se inverter: muitas vezes Jô também fala do seu próprio passado, ou para iniciar uma pergunta ou como comentário a uma resposta.

Nessa entrevista que apresento aqui, que foi ao ar em 2009, o entrevistado é uma celebridade televisiva (Fábio Rabin, um comediante) que narra eventos do seu passado pessoal. Ao mesmo tempo, Jô pede ao diretor do programa que apresente fotografias que ilustram o que está sendo relatado. As fotografias surgem em dois telões: um atrás dos entrevistados (como pode ser visto no quadro B), e um ao lado esquerdo dos indivíduos, para que eles não precisem ficar de costas às câmeras e à plateia ao verem as fotografias (nos quadros D e F, podemos notar que ao comentar as fotos, eles olham para o lado). As imagens dos telões são filmadas com bordas (quadro E), e em alguns momentos, uma fotografia

preenche toda a imagem televisiva (quadro C). As fotos, assim, são um componente importante da interação entre os dois indivíduos: auxiliam no trabalho de recordação do entrevistado e fornecem informações visuais sobre o passado recordado, o que permite ao entrevistador que faça comentários mais específicos, como sobre a aparência do indivíduo quando era mais jovem, etc.

Essas moldurações nos fazem perceber que esse programa de entrevista é um tempo televisivo planejado para que indivíduos recordem, com molduras pré-definidas para apresentar imagens do passado. Tudo parece ser realmente planejado: Jô dá algumas “deixas” para que os indivíduos contem histórias específicas, sendo assim algo que é combinado numa pré-entrevista. As próprias fotografias fazem parte do acervo pessoal do entrevistado e foram concedidas ao programa. Surgem, então, as questões: por que a TV reserva tempos da programação para que seus indivíduos possam apresentar *relatos de vida* planejados? O que a personalidade entrevistada e a emissora de televisão ganham com isso?

Segundo Cárilda Emerim (2006), para o entrevistado, a entrevista tem a função (dentre outras) de autopromoção e autoqualificação, no compartilhamento de “conhecimentos e experiências por ele vivenciados, chamando a atenção sobre os acontecimentos vividos, tecendo comentários sobre suas emoções e sentimentos” (p. 170). De fato, esse planejamento do *relato de vida* faz com que a personalidade possa selecionar os fatos vividos (ou inventar não vividos) e os sentimentos em relação a eles em prol de uma autopromoção. Aqui, ao contrário do caráter coercitivo de extração da verdade, como vimos no interrogatório do programa *Tudo é possível*, há uma liberdade do entrevistado para fazer a construção identitária que lhe convém, omitindo o que não lhe parece favorável. De outro lado, parece-me que a TV, para efetivar o “culto às suas estrelas”, não pode apenas identificá-las – com um nome, uma profissão, idade –, mas precisa construir para elas uma identidade narrativa: dizer quem a personalidade era antes da fama, qual o seu caminho até chegar à televisão.

Vimos, entretanto, que o *Programa do Jô*, não é um tempo da programação televisiva reservado para as celebridades televisivas, mas em que também transitam pessoas comuns. A hipótese anterior só ganhou força conforme percebi os inúmeros tempos da programação televisiva planejados exclusivamente para a autopromoção das personalidades, a partir da enunciação de suas narrativas de vida: tanto os diversos programas de entrevistas que preenchem as grades de todas as emissoras, como quadros espalhados por programas de gêneros variados. Vejamos a seguir, na Figura 14, um desses casos.



Quadro A



Quadro B



Quadro C



Quadro D



Quadro E



Quadro F

Figura 14: Programa *Vídeo Show*

Trata-se de um tempo de TV veiculado em 2011 no programa *Vídeo show* da Rede Globo, transmitido de segunda à sexta, que faz uma cobertura dos bastidores da emissora e divulga a grade de programação. É, portanto, destinado ao “culto das celebridades”. Na Figura 14 vemos uma sequência do programa intitulada *O começo de tudo* (título apresentado na vinheta de abertura, no quadro A) em que um profissional da emissora revela sua narrativa de vida.

No quadro B, vemos a celebridade narradora, que é identificada para o público pela moldura da barra dos caracteres: trata-se de Larissa Maciel, uma atriz. Ela é enquadrada num plano aberto, que a mostra sentada em um lugar não identificado, mas que poderia ser a varanda de sua casa (há aqui a oferta dos sentidos de conforto e de intimidade). Ela fala

diretamente para a câmera, num monólogo, e esse é o seu plano regular, que intercala as imagens seguintes.

Na primeira metade de sua fala, Larissa relata fatos íntimos da sua vida, e sua narração é recoberta por fotografias do seu acervo pessoal (de sua infância no quadro C, e de seu casamento no quadro D), mesmo procedimento que vimos no *Programa do Jô*. Mas nesse caso, as fotos surgem na tela sobrepondo o plano da atriz, mas sem preencher todo o quadro televisivo. Podemos reparar nos quadros C e D, que as fotos estão relativamente centralizadas, e as duas barras laterais que as molduram são, na verdade, o plano anterior de Larissa, que ficou ao fundo e foi desfocado. A entrada e saída de cada foto no quadro são molduradas por um efeito sonoro.

Na segunda metade, a atriz passa a contar o seu passado profissional. Enquanto elenca e comenta os personagens que já encenou na Rede Globo, vemos imagens de arquivo da emissora com os seus respectivos trabalhos. No quadro E, vemos a atriz na minissérie *Maysa* de 2009 (informações que são devidamente fornecidas pelos caracteres). No quadro F, vemos Larissa atuando na novela *Passione* (2010-2011), que não precisa ser identificada por caracteres, pois era o trabalho que ainda estava em curso no dia em que esse tempo de TV foi veiculado: era a personagem que ela estava interpretando na época. Ou seja, o passado da atriz é lembrado até encontrar o tempo presente.

Vimos, então, que a sequência *O começo de tudo* é composta por dois tipos de *relatos de vida*: o primeiro, anterior à entrada da atriz na emissora, que é construída por sua fala e por fotografias, e que, portanto, faz referência à vida pessoal; o segundo, que relembra sua carreira dentro da emissora, construído por imagens dos seus trabalhos anteriores, e remetendo à vida profissional. A primeira narrativa segue, assim, a hipótese anterior: que as emissoras reservam tempos da programação para que seus profissionais construam identidades narrativas que visam uma auto-promoção, o que efetiva o “culto às celebridades”. A segunda narrativa parece-me desempenhar também outra ação: consolidar no indivíduo uma identidade narrativa dentro da emissora, que permita ao público identificá-lo como um profissional da Rede Globo. E parece-me, ainda, que as duas ações estão ligadas, pois assim a boa imagem que as celebridades constroem de si mesmas é também repassada às emissoras às quais estão vinculadas.

No próximo atual, representado na Figura 15, vemos outro programa da Rede Globo que apresenta um tempo reservado exclusivamente para a autopromoção das celebridades televisivas. Mas na análise dessa construção veremos que a vinculação do passado da personalidade à emissora é realizada por um caminho diferente.



Quadro A



Quadro B



Quadro C



Quadro D



Quadro E



Quadro F



Quadro G



Quadro H

Figura 15: Programa *Altas horas*

A Figura 15 é um sequência do programa *Altas horas* (Rede Globo), intitulada *Minha adolescência*, veiculada no ano de 2010. Como o título já sugere, a cada edição do programa, um indivíduo recorda o período de sua adolescência. Assim como no programa *Vídeo show*, os indivíduos que transitam nesse caso são exclusivamente celebridades da emissora.

O quadro A é a vinheta de abertura. Nela encontramos dois tipos de molduras. Primeiramente molduras compostas pela linguagem escrita: as palavras *Minha adolescência*, que sugerem a dinâmica básica da construção (já se refere, inclusive, à posse individual da memória com o pronome “minha”); e também, abaixo do título, uma série de palavras que remetem aos temas que a emissora atribui à adolescência, e que serão, portanto, tratados nas narrativas: *escola, bairro, música, arte, literatura, jogos, esporte, carro, namoro*.

Há também na vinheta, em segundo lugar, molduras compostas por animação: os desenhos de uma fotografia, um caderno e um lápis. São molduras que ofertam conjuntamente o sentido de passado e o de juventude, já que representam objetos usualmente utilizados na adolescência para armazenar lembranças: remetem às práticas de escrever um diário e tirar fotografias. Ou seja, temos aqui o sentido de que alguém vai reabrir seu diário e seu álbum de fotos; o sentido do título (a recordação da juventude de) é redundado.

O quadro B apresenta, então, Mariana Ximenes, atriz da emissora, que é o indivíduo que tem a posse da narrativa. Ela é identificada pelos caracteres que são sobrepostos à sua imagem logo no início. Mais uma vez, temos a molduração do *talking head*, mas com uma diferença: essa é a primeira construção televisiva cartografada na constelação dos *relatos de vida* em que o indivíduo não fala nem diretamente para a câmera, nem para um interlocutor visível: Mariana aparentemente se dirige a alguém, um entrevistador oculto, a quem nunca vemos ou ouvimos (veremos no capítulo seguinte que essa é uma molduração utilizada recorrentemente na próxima constelação). Assim como na construção anterior, o quadro B é o plano regular da narradora: é a primeira imagem que sucede a vinheta, e intercala as imagens posteriores.

No começo de sua fala Mariana narra o início de sua adolescência, focando principalmente na descrição de sua personalidade e em suas amizades. A partir disso, mais uma vez, vemos a molduração de recobrir a narração com fotografias do acervo pessoal do recordador, como podemos ver nos quadros C e D. As fotografias preenchem toda a imagem televisiva. No quadro D, em que a foto congrega um grupo de pessoas, é inserida uma moldura que circunda Mariana, destacando-a em relação ao restante da fotografia, que é escurecida.

Em seguida, a entrevistada passa a lembrar suas preferências na adolescência: o que gostava de assistir na televisão, no cinema, quais as músicas que escutava. Quando fala dos programas de televisão, ela elege como seus favoritos, evidentemente, os da Rede Globo. Nesse momento, imagens de arquivo da emissora ilustram a narração, ocupando toda a tela da

TV, como podemos ver nos quadros E (quando ela cita a novela *Vale tudo*) e F (ao citar o programa *Escolinha do professor Raimundo*).

Essa molduração que usa imagens de arquivo da emissora se repete quando ela cita suas preferências musicais. Ela diz, por exemplo, que escutava as músicas de Luiz Gonzaga, e a imagem que ilustra a narração é uma participação do músico num programa de TV da época, como podemos ver no quadro G. O mesmo ocorre quando ela recorda que teve de convencer os pais para que permitissem sua ida a um *show* de Michael Jackson, quando o cantor fez turnê pelo Brasil. Nesse trecho do relato surgem na tela imagens da cobertura televisiva do show, no quadro H.

Em relação à construção televisiva do programa *Vídeo show*, podemos notar que são utilizadas as mesmas moldurações: o uso de apenas um plano da recordadora que intercala as imagens que sucedem; uso de fotografias pessoais para ilustrar a narrativa de vida; e o uso de imagens de arquivo. Contudo, essa última molduração, diferentemente do caso anterior, não se relaciona à narrativa da carreira da atriz, até pelo fato de o relato se restringir ao período da adolescência, época em que ela ainda não trabalhava na emissora. O que leva a TV, então, a utilizar suas imagens de arquivo nesse caso?

Para essa questão, a primeira hipótese, que é a mais simples e provavelmente verdadeira, é que as imagens são apenas ilustrativas, e refletem a obsessão televisiva em recobrir o discurso oral, por mais que elas apenas o redundem. Contudo, ainda assim, não posso deixar de levantar aqui uma segunda hipótese, mais arriscada. Vimos que a celebridade faz uma ligação direta entre sua adolescência e a emissora na qual trabalha, ao listar suas preferências entre os programas de TV da época. Há também uma ligação indireta, quando a emissora usa imagens de seus programas para ilustrar gostos musicais da atriz: não necessariamente a atriz passou a gostar de tais músicos por causa da TV. Não haveria nessas ligações, diretas ou indiretas, uma ação da emissora de se enunciar como uma referência na narrativa de vida da celebridade? Penso que podemos considerar que essa construção apresenta outra maneira de vincular as identidades narrativas das celebridades às emissoras.

As ações que vimos serem engendradas por esses atuais analisados antes (a efetivação de um culto das celebridades e a vinculação delas às emissoras) parecem estar relacionadas à consolidação de um *star system* televisivo. *Star system* é uma expressão que remete aos primórdios do cinema industrial: uma estratégia comercial de transformar os atores em celebridades, para assim divulgar os filmes a partir da fama deles, algo que ocorre até hoje. Na televisão não me parece ser diferente. As emissoras cedem tempos da programação para a fabricação de celebridades (atores, apresentadores, que enunciam suas identidades visando

uma autopromoção) e ao mesmo tempo as vincula à sua instituição. Com isso, as unidades televisivas são idealizadas e divulgadas a partir do sucesso desses indivíduos na sociedade. A *Recordação televisual* é, assim, uma das práticas utilizadas para esses fins.

1.3. O controle das memórias

Para finalizar essa constelação, passo à análise do tempo televisivo representado pela Figura 16, a seguir. Nele, a *Recordação televisual* se atualiza tanto por intermédio de um indivíduo comum, como por uma pessoa que recorrentemente está na TV, vinculada à instituição enunciadora. A partir dessa última análise, reflito sobre os papéis que esses dois tipos de indivíduos desempenham nas construções de *Relatos de vida*.



Figura 16: Programa eleitoral *José Serra Presidente*

A Figura 16 é um tempo de TV do programa *José Serra Presidente*, veiculado em todos os canais de TV aberta, por conta do horário eleitoral gratuito. Não temos, assim, a moldura de uma emissora, que é substituída pela moldura de uma campanha presidencial e, sobretudo, um grupo político.

No quadro A vemos a abertura do programa, que narra o passado pessoal do indivíduo José Serra, que é candidato à presidência. Essa narração, contudo, não é realizada pelo próprio político, mas sim por uma instância narrativa impessoal, que se refere a Serra na terceira pessoa: a molduração da *voz-over*. Dessa forma, não temos aqui ainda uma atualização da *Recordação televisual*, pois não é o próprio indivíduo que se volta ao seu passado (embora o relato tenha, evidentemente, o aval do político). Nesse mesmo quadro podemos ver que o programa opta por recobrir a *voz-over* com fotografias pessoais, molduração que vimos ser recorrente na constelação.

Essa construção televisiva só passa a ser um atual da *Recordação televisual* a partir do quadro B, quando o próprio Serra faz comentários pontuais sobre os eventos do seu passado informados na narração impessoal. Vemos que ele é mostrado com as mesmas molduras e moldurações presentes no atual que encerrou o tópico anterior, no plano que apresentava a atriz Mariana Ximenes: temos a molduração do *talking head*, sendo que o indivíduo interage com um interlocutor oculto, o que dá um tom de entrevista à sua fala. Uma vez que Serra é um indivíduo vinculado à moldura da candidatura (tal como uma celebridade é vinculada profissionalmente a uma emissora) vemos uma construção que lhe possibilita uma autopromoção, o que promove também, evidentemente, a candidatura. O passado recordado aqui ressalta seus feitos, sua origem humilde, e visa construir uma identidade que seja favorável para a conquista de eleitores.

No quadro C, ocorre uma mudança. O programa termina o relato do passado pessoal de Serra, e começa a narrativa de vida de uma pessoa comum. Esse indivíduo tem uma história de superação, justamente por ter sido beneficiado no passado por um dos projetos do candidato. Para que o indivíduo comum relate esse momento do passado, Serra deixa o lugar de recordador, e passa ao de interlocutor: é ele quem direciona as perguntas. Durante a entrevista, o indivíduo se mostra emocionado em interagir com Serra, por considerá-lo como o responsável pela superação de seus problemas. Vemos, ainda no quadro C, que toda a interação acontece num lugar que é supostamente a casa do próprio indivíduo, e nos é apresentada a partir da moldura de uma janela: oferta-se, com isso, um sentido de intimidade, de que os projetos de Serra atingem a vida íntima da sociedade. Dessa forma, o *relato de vida* do indivíduo comum efetiva um *merchandising* da candidatura.

No quadro D, por fim, vemos Serra novamente na molduração do *talking head*, mas dessa vez direcionando-se diretamente para a câmera, para os telespectadores. As molduras que compõem esse quadro agenciam sentidos próprios da campanha política: ao fundo há uma bandeira do Brasil e a imagem do monumento do Cristo Redentor, o que oferta um sentido de

patriotismo, de brasilidade e de religiosidade; Serra é moldurado por outros indivíduos ao fundo, de forma semelhante ao que vimos nos programas *Márcia* e *Casos de Família*, agenciando o sentido de que ele representa o povo, como liderança; e os caracteres que o identificam como candidato à presidência.

Esse tempo televisivo serve aqui de exemplo para pensarmos as demais construções analisadas nessa constelação e os papéis que os dois tipos de indivíduos desempenham nelas. De um lado estão aqueles que são profissionalmente ligados às instituições enunciadoras (que podem ser as emissoras, os anunciantes, grupos políticos, o Estado), a quem são reservados tempos exclusivos da programação para que se autopromovam a partir dos seus *relatos de vida*. Isso possibilita uma promoção das instituições às quais são vinculados. Por outro lado, tempos da programação também são reservados para que indivíduos comuns recordem sua narrativa de vida. Nesses casos, as recordações são focadas em problemas do passado (superados ou não), ou então a honestidade deles é colocada à prova. Assim, os relatos de pessoas comuns são utilizados para construir diversos discursos, que perpetuam o poder dos enunciadores: discurso de responsabilidade social, discurso terapêutico, a construção de telejogos, e outros em atuais que não analisamos aqui. Evidente que essas considerações foram resultantes das regularidades dos atuais e não significam um padrão rígido: não estou dizendo que os indivíduos comuns não possam se autopromover em algum tempo de TV, ou que as personalidades não possam revelar partes “negativas” de suas narrativas de vida.

Para se manterem sob esse controle discursivo, os relatos são conduzidos por linhas de força como: o uso de moldurações da teledramaturgia, a edição, a seleção dos indivíduos seguindo critérios temáticos, os acordos de bastidores, as pré-entrevistas, e o papel desempenhado pelos interlocutores. São algumas dessas linhas que não permitem, por exemplo, que o indivíduo convocado para participar do programa *José Serra presidente*, enuncie um passado que prejudique o candidato, seguindo uma orientação discursiva diferente da promoção da candidatura.

Mas evidente que, como vimos na Parte 1, os *relatos de vida* podem transpor as linhas de força e criar processos de subjetivação, ao tomarem uma orientação discursiva que fuja do interesse das emissoras ou dos demais enunciadores. Vou dar um exemplo de processo de subjetivação a partir de uma construção televisiva já trabalhada aqui.

Voltemos, então, ao primeiro atual analisado na constelação, os depoimentos de pessoas comuns na novela *Páginas da vida*. Vimos que as principais linhas de força que regiam esses depoimentos eram a gravação, que afastava a possibilidade do improvisado, e o critério temático de escolha dos depoentes: indivíduos que vivenciaram os temas abordados

na novela. Essas linhas orientavam o discurso de responsabilidade social da emissora. Ainda assim, um depoimento específico conseguiu transpô-las.

Em um determinado capítulo da novela, uma mulher de 68 anos narrou sua primeira masturbação, que ocorreu quando ela tinha 45 anos. Para isso, ela utilizou termos do linguajar popular (como ela mesma define), dizendo, por exemplo, que quando terminou de se masturbar estava “toda babada”, e que foi nessa experiência que ela “descobriu o que era o gozo”. O depoimento traçava uma linha de fuga em relação ao *merchandising* social, pois não se relacionava aos temas abordados na novela (deu visibilidade, ao contrário, a uma temática tabu, e utilizando uma linguagem oral que poderia ser considerada vulgar). Ele teve, inclusive, uma circulação maior que os outros depoimentos exibidos, com respostas da sociedade que nada remetiam ao discurso de responsabilidade social que a emissora visava enunciar. Algumas respostas encararam o depoimento com humor, o que o tornou um dos vídeos mais acessados do *YouTube*, ganhando diversas reedições dos usuários do site; também houve reclamações dos telespectadores na Central de atendimento da emissora²¹ e uma especulação de que o Ministério da Justiça iria reclassificar o programa para outra faixa de horário. Tudo isso porque a masturbação não é uma temática que tem visibilidade e enunciação sob a moldura de uma telenovela (ainda mais relatada nos termos da depoente): nos *relatos de vida*, era um tema que permanecia não-dito segundo a ação das linhas de força.

Não é possível dizer aqui se a subjetivação era pretendida pelos realizadores da novela (se conscientemente visaram enunciar o não-discursivo), ou se foi resultante de uma negligência dos mesmos, já que o fato de ser um depoimento gravado possibilitava avaliar sua veiculação. Mas tamanha repercussão social levou a Rede Globo a se pronunciar na seguinte nota divulgada na imprensa em geral: “A TV Globo reconhece que houve um excesso e a direção da empresa solicitou que, a partir de agora, todos os depoimentos sejam acompanhados de perto pela área de Controle de Qualidade”²².

Segundo a nota, vimos que a Rede Globo intensificou seu controle em relação aos depoimentos veiculados na novela, não permitindo que fosse enunciado qualquer outro discurso que fugisse dos seus interesses. Podemos notar a partir desse caso que um processo de subjetivação é uma ação isolada, pois causa uma atualização de todo o dispositivo, que lança novas linhas de força para impedir que os mesmos caminhos de fuga sejam tomados novamente.

²¹ Informação publicada em reportagem da Revista Veja. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/260706/p_090.html>. Acessado em: 30/11/10.

²² Nota publicada no site do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u62533.shtml>>. Acessado em: 30/11/10

2. Constelação dos *Testemunhos de fatos televisivos*

Vou iniciar este capítulo lembrando um filme de ficção: a célebre estreia de Orson Welles como diretor de cinema, *Cidadão Kane* (1941). Utilizo-o como uma ilustração para explicar a ideia central que rege a observação dessa segunda constelação da *Recordação televisual*.

Na abertura do filme, somos apresentados ao personagem principal, Charles Foster Kane, um magnata da imprensa. Nessa primeira cena, Kane está prestes a morrer, e profere sua última palavra: *rosebud*. A sequência seguinte é, então, uma retrospectiva jornalística da vida Kane, que exalta de forma impessoal os principais feitos do magnata. Quando a reportagem acaba, descobrimos que ela estava sendo exibida pelo jornalista que a elaborou para a avaliação do editor. Mas o parecer do editor foi negativo: sua crítica é que a morte de Kane e os fatos importantes que compõem sua biografia são de conhecimento público, e que, por isso, a reportagem não traz nenhuma informação nova. O que passa a interessar o editor é o segredo em torno da última palavra proferida por Kane, que ninguém sabe ao certo o que significa.

O jornalista é, então, designado a outra tarefa: não mais a elaboração de uma retrospectiva impessoal da vida de Kane, mas sim a uma investigação do sentido de sua última palavra. Para isso, ele passa a acessar as memórias dos indivíduos que eram próximos ao magnata: entrevista diversas pessoas com quem ele conviveu, mas sem se importar com a vida delas em particular, e sim com alguma nova informação que possam revelar sobre um fato que é público. Por fim, apesar do esforço, o jornalista não tem sucesso: o termo *rosebud* permanece um mistério, que só poderia ter sido desvendado se fosse possível acessar a memória do próprio Kane.

Nesta segunda constelação que tracei, que dei o título de *Testemunhos de fatos televisivos*, o leitor notará que a observação se mantém próxima da constelação anterior, pois também analiso aqui formas televisivas fundadas na oralidade. Vale lembrar o que expliquei na Parte 1 da dissertação: a metáfora da constelação não divide o objeto em categorias isoladas, e algumas construções televisivas analisadas como *Relatos de vida*, também possuem traços característicos de *Testemunhos*, e poderiam fazer parte desse segundo conjunto, e vice-versa.

A ideia central desta constelação, que a diferencia da anterior, é que ao invés de cartografar os tempos da programação em que a TV se torna um meio de enunciação de si (a intersubjetivação de identidades narrativas), como fiz no capítulo anterior, o conjunto de atuais aqui é composto pelos tempos em que a televisão acessa a memória de indivíduos para narrar fatos que já são públicos. Tal como o jornalista do filme *Cidadão Kane*, a observação aqui não é focada na vida íntima, mas sim nas reconstituições individuais de fatos conhecidos. Evidente que para se configurar como um atual da *Recordação televisual*, o indivíduo deverá ter vivenciado o fato coletivo que a TV busca reconstituir, o que lhe coloca na posição de testemunha, que tem a posse de uma versão do passado.

O filme *Cidadão Kane* já adianta dois dados que serão recorrentes nos *Testemunhos de fatos televisivos*. O primeiro é que a *Recordação televisual* se atualiza aqui moldurada pelo telejornalismo, embora isso não signifique que não sejam utilizadas moldurações próprias de outros gêneros, inclusive dos que se enunciam como ficcionais. O segundo dado é que a atualização em forma de testemunhos se intensifica quando a reconstituição do passado é uma narrativa de mistério, e o acesso à memória faz parte de uma investigação. Isso ocorrerá principalmente, como veremos, na cobertura jornalística de casos de justiça.

2.1. Telejornalismo e a polifonia do passado

Começemos, então, a traçar a constelação dos *Testemunhos de fatos televisivos* na análise de dois tempos de TV representados nas Figuras 17 e 18, a seguir.



Figura 17: *Jornal Nacional*



Figura 18: *Jornal da Band*

As Figuras 17 e 18 representam tempos de TV veiculados em 2011 respectivamente nos programas *Jornal Nacional* (Rede Globo) e *Jornal da Band* (Rede Bandeirantes). A moldura mais sólida dessas construções é, assim, a do telejornalismo. E nesse caso, o gênero assume seu formato mais convencional: trata-se de um telejornal diário, composto basicamente de reportagens factuais.

Separei essas duas figuras para evidenciar logo de início que as construções jornalísticas também concedem a palavra tanto para indivíduos vinculados profissionalmente às emissoras (o jornalista) como também para pessoas sem esse vínculo (que podem ser pessoas comuns ou públicas). Para entendermos como ambos podem proporcionar a atualização da *Recordação televisual*, é preciso antes discorrer sobre a articulação entre o “saber jornalístico” e a temática da memória.

A descrição que Machado (2000) faz da prática de um repórter já indica que se trata de um trabalho de memória, algo que já é, inclusive, explicitado pelo verbo “reportar”: os repórteres são “aqueles que contam o que viram” (MACHADO, 2000, p. 102). Assim, o jornalista vivencia um fato que foi previsto nas pautas de produção dos telejornais, para depois relatá-lo para os telespectadores. Quando a reportagem aborda um fato agendado, ou é fruto de um flagrante ocasional, o passado reconstituído na reportagem é de posse do jornalista, e ele pode ser o indivíduo pelo qual a *Recordação televisual* se constrói. Para isso, ele faz uso das moldurações próprias da produção de reportagens, que lhe conferem a oralidade: a narração em *voz-over* (que recobre as imagens), ou a passagem jornalística (que podemos ver no quadro A da Figura 18), em que o repórter é enquadrado na imagem e dirige sua fala diretamente para a câmera.

Na Figura 17 vemos um trecho de reportagem que é um atual da *Recordação televisual* construído via memória pessoal de um jornalista. A reportagem noticiou as revoltas populares que causaram a crise política do Egito, sendo assim uma cobertura de um fato em curso. Dessa forma, a previsibilidade da notícia fez com que a imprensa enviasse representantes para vivenciar os eventos no local em que eles acontecem (como podemos ver na fotografia apresentada no quadro A), para que depois pudessem reportá-los. Para contar o passado, o jornalista faz uma narração que é recoberta por imagens da revolta (como podemos ver no quadro B).

Contudo, o fato de a memória ser de posse do jornalista nem sempre resulta na prática da *Recordação televisual*. Pois os repórteres, para ofertar os sentidos de imparcialidade e objetividade (próprios do discurso jornalístico) nas reportagens, evitam expressar seus sentimentos e impressões pessoais (tampouco falam de si) em relação ao passado reconstituído. O pertencimento do fato à memória individual do jornalista é apagado por uma narrativa impessoal. O discurso formado é que o jornalista não é um indivíduo que acessa sua memória (pois a imparcialidade da reconstituição seria comprometida pela personalidade do passado), mas sim é um mediador de uma memória que é pública.

Em alguns casos especiais, porém, o repórter é incentivado a expressar a posse da memória, revelando suas impressões e sentimentos pessoais. Isso ocorre quando ele abandona o papel de mediador e assume o de personagem da reportagem. É o que torna a Figura 17 um atual da *Recordação televisual*. As manifestações no Egito tiveram a imprensa internacional como alvo (jornalistas foram detidos, perseguidos, agredidos, sofreram de maus tratos), e alguns repórteres brasileiros foram atingidos. Com isso, o foco da reportagem passou a ser a situação dos jornalistas no país e suas condições de trabalho. Como podemos ver no quadro B, a fala do repórter é acompanhada por legendas que se sobrepõem à imagem, pois as condições de trabalho levaram à opção de um relato via telefone, o que diminui a qualidade do áudio em relação às demais construções da emissora. Na narração, ele recorda das agressões que sofreu.

Parece-me que a expressão das impressões e dos sentimentos dos repórteres também é incentivada em notícias de grande comoção, como catástrofes ou guerras. Essa orientação contrária das construções jornalísticas se justifica, pois, perante fatos extremos, a manutenção da narrativa impessoal pode ofertar o sentido de insensibilidade do jornalista.

Mas é preciso problematizar ainda outra possibilidade no fazer de uma reportagem. Como sabemos, as redações jornalísticas não podem prever o futuro, e nem sempre o jornalista terá vivenciado o fato que ele precisa reportar. É o que ocorre no atual da Figura 18. Trata-se de uma reportagem que noticia a tragédia das chuvas na região serrana do Rio de

Janeiro, em 2011, enfocando na destruição de algumas pontes. Mas, como a tragédia e as quedas das pontes eram imprevisíveis, o repórter não presenciou os eventos, e as informações necessárias para reconstituir o fato não fazem parte de sua memória pessoal. O relato que ele faz sobre o ocorrido é construído a partir de uma apuração. Nesses casos, a *Recordação televisual* não se atualiza através do discurso oral do jornalista. A passagem do quadro A, inclusive, restringe-se ao tempo presente: não relata a queda da ponte (o passado), mas sim como os habitantes da região estão improvisando uma travessia com troncos de árvores.

Quando o jornalista não pode acessar a sua própria memória para reconstituir um fato para os telespectadores, sua apuração é um trabalho de acesso às memórias de outros indivíduos: “testemunhas oculares e toda uma multidão de sujeitos falantes considerados competentes para construir ‘versões’ do que acontece” (MACHADO, 2000, p. 102). Isso não significa que a palavra seja concedida sempre às testemunhas: o próprio jornalista pode reconstituir o passado a partir do que ouviu. Mas, conforme já afirmei, a memória da apuração não se enquadra como uma atualização da *Recordação televisual*, pois o jornalista é, nesse caso, apenas um mediador das lembranças de outros, e não recorda do seu próprio passado.

No quadro B, vemos o momento em que a reportagem concede a fala a uma testemunha ocular: um morador local que presenciou os eventos. Ele é identificado pela moldura do texto dos caracteres, que fornecem o seu nome e profissão. Para que ele conte brevemente sua versão do ocorrido, a reportagem utiliza outra molduração convencional do telejornalismo: a sonora. É um procedimento que enquadra o indivíduo nesse plano regular, do tórax para cima, numa angulação frontal, e que apresenta ainda a mão do repórter segurando o microfone (identificado pela logomarca da emissora) na parte inferior do quadro. O microfone se torna, assim, uma moldura que agencia o sentido de que o telejornal está concedendo à palavra a outro indivíduo.

Dessa maneira, sob a moldura do telejornalismo diário, tanto o repórter, quanto uma pessoa sem vinculação com o telejornal, por terem acesso à oralidade televisiva em diferentes moldurações (*voz-over*, passagem, sonora), podem ser o indivíduo em que a *Recordação televisual* se constrói. O *Testemunho* é, assim, uma prática intrínseca à formação de um discurso jornalístico polifônico: em qualquer telejornal, haverá diversas vozes convocadas para apresentar versões sobre o passado.

Evidente que esse discurso polifônico também é orientado por linhas de força que o conduzem de acordo com os interesses televisivos. No caso dos repórteres, as próprias emissoras às quais estão vinculados já indicam os encaminhamentos discursivos das reportagens. Para as testemunhas, como utilizam a oralidade, algumas linhas de força

percebidas na constelação dos *relatos de vida* reaparecem aqui: a edição das reportagens, a seleção dos indivíduos, as narrações em *voz-over* que recobrem os testemunhos, as pré-entrevistas. E, parece-me que nesses casos do telejornalismo diário convencional, as entradas ao vivo são, para ambos os tipos de indivíduos, o momento ideal para traçar caminhos de fuga aos discursos dos telejornais.

Avancemos agora a análise para o próximo atual, na Figura 19, em que a *Recordação televisual* também se atualiza em um telejornal diário, por intermédio de um jornalista.



Figura 19: *Jornal Nacional*

A Figura anterior representa outro tempo de TV do programa *Jornal Nacional*. Repete-se assim a moldura sólida do telejornal diário. Também se mantém a presença de um repórter que recorda, algo que vimos ser possível por moldurações convencionais que lhe

concedem o discurso oral. A diferença aqui é que a *Recordação televisual* se atualiza por moldurações que não seguem a prática comum do repórter.

Esse tempo de TV não é, de fato, uma construção recorrente do *Jornal Nacional*. O que vemos aqui é uma série especial de entrevistas realizadas no telejornal, com os repórteres que trabalham nele há mais tempo, como forma de comemoração dos 40 anos do programa. Enuncia-se, assim, um discurso de homenagem aos funcionários da emissora. Nesse caso, o homenageado é o repórter Ernesto Paglia. Ou seja, o jornalista, que naturalmente é agenciado como o mediador de uma memória pública ou das lembranças de outros, encontra-se aqui na posição de recordador.

Logo no quadro A, podemos notar que realmente o repórter se encontra em um lugar que não lhe é natural: ele não aparece numa reportagem, num local em que ocorre (ou ocorreu) uma notícia. Ele está na bancada do telejornal, dividindo-a com os dois apresentadores regulares do programa: William Bonner e Fátima Bernardes. A bancada também não é um lugar próprio para a prática da *Recordação televisual*: normalmente é um cenário em que as reportagens são apresentadas, ou onde são divulgadas outras informações, sempre de forma impessoal por parte dos jornalistas.

Os dois apresentadores do telejornal, então, assumem o papel de entrevistadores. A entrevista na bancada é moldurada basicamente por quatro tipos de enquadramento. O primeiro, um plano geral (quadro A), que congrega os três indivíduos, situando para os espectadores como eles estão dispostos na bancada. A presença do repórter é tão incomum no local, que uma cadeira é adicionada ao cenário, e não é encoberta pela bancada no plano geral, como acontece com a dos apresentadores. O segundo plano é o que enquadra apenas o repórter (quadro B), com a sobreposição de um texto de caracteres que o identifica. O terceiro, é uma espécie de contra-plano do entrevistado (quadro C), com ele de perfil, quase de costas para a câmera. O objetivo aqui é captar uma interação com os entrevistadores: as reações de Fátima Bernardes ao relato de jornalista. Por fim, o quarto tipo de plano é um *close-up* do entrevistado, acionado na tentativa de extrair algum sentimento do recordador (quadro F), moldura que vimos ser recorrente em outros atuais.

O foco da entrevista é a narrativa de carreira de Ernesto Paglia. Dessa forma, temos aqui uma construção televisiva semelhante à cartografada nos *relatos de vida* das celebridades: permite que Paglia se autopromova, o que confere também uma promoção do telejornal ao qual ele está vinculado. A diferença aqui é que, pela moldura do jornalismo, o passado do indivíduo é composto de fatos públicos aos quais ele, enquanto jornalista, foi testemunha. Assim, ao falar de si, Paglia reconstitui esses fatos, que são ilustrados por

imagens de arquivo da emissora (imagens de passagens das respectivas reportagens, como podemos ver nos quadros D e E).

Esse fenômeno da identidade narrativa ser construída a partir da reconstituição dos fatos públicos vivenciados pelo indivíduo é, segundo Michael Pollack (1992), algo natural quando se trata de uma pessoa pública: “se fizermos entrevistas com personagens públicas, a vida familiar, a vida privada, vai quase que desaparecer do relato (...) e as datas públicas quase que se tornam datas privadas” (POLLACK, 1992, p. 03). Isso não significa, de acordo com o autor, uma falsificação da narrativa de vida, mas sim que em alguns casos, o papel social desempenhado pelo indivíduo preenche o tempo disponível à vida privada com fatos coletivos, reduzindo a identidade do indivíduo à personagem pública. É o que ocorre quando os jornalistas enunciam suas narrativas de vida nos programas de TV. Também ocorre com políticos, esportistas, e qualquer indivíduo que seja personagem de uma memória coletiva.

Vejamos agora o próximo atual, representado pela Figura 20. Nele também temos um caso em que o recordador é uma pessoa pública.



Figura 20: Transmissão esportiva (*Show do intervalo*)

Essa sequência anterior foi veiculada em 2010 durante uma transmissão esportiva de um jogo de futebol do campeonato carioca, na Rede Globo. Trata-se de um programa de jornalismo esportivo, intitulado *Show do intervalo*, que é dividido em breves quadros que entretêm os telespectadores durante o intervalo da partida. Encontramos, assim, mais uma

vez, a moldura do telejornalismo, embora nesse caso ela não apresente o formato convencional do telejornal diário. A Figura 20 remete a uma atração específica chamada *Aconteceu no estadual*, com a seguinte dinâmica: um ex-jogador é entrevistado sobre uma partida de futebol de uma edição passada do mesmo torneio que está sendo transmitido.

O quadro A apresenta a testemunha do jogo de futebol que será reconstituído. A moldura dos caracteres o identifica: informam seu nome – Roberto Dinamite – e sua profissão atual. Trata-se de um ex-jogador de futebol do clube carioca Vasco da Gama, que é, por sinal, o time cujo jogo é transmitido e está no intervalo. Ou seja, o indivíduo aqui é facilmente reconhecido e admirado pelos telespectadores, que devem ser, em grande parte, torcedores do Vasco. Até porque as transmissões dos campeonatos estaduais são, em sua maioria, jogos em que um time de grande torcida enfrenta outro de menor repercussão nacional.

Roberto está sozinho no gramado do estádio do Maracanã (RJ) – como podemos ver no quadro A e C –, o mesmo local em que aconteceu o jogo que é recordado. Ele narra os eventos do jogo passado variando seu olhar (ele olha em certos momentos diretamente para câmera, mas em outros se dirige a um interlocutor oculto) Nos quadros B e D, surgem imagens da transmissão televisiva original do jogo, com direito até a mesma narração da época, que ilustram o testemunho. A montagem, então, intercala o recordador no tempo presente e as imagens de arquivo da emissora, utilizando efeitos sonoros que demarcam as transições. As imagens de arquivo nem precisam de molduras que as sobreponham para identificá-las como tempo passado, pois o próprio envelhecimento da imagem já naturalmente atribui o sentido de algo antigo. Volta-se, assim, no tempo, mas permanecemos no mesmo lugar: o estádio de futebol.

Pollack (1992), ainda na sua problematização sobre a relação entre a memória individual e a vida pública, ressalta que certos lugares públicos são um “apoio da memória” (p. 3). Essa questão também é refletida por Ricoeur. O autor define esse fenômeno por “lugares de memória”, que “funcionam principalmente a maneira dos *reminders*, dos indícios de recordação, ao oferecerem alternadamente um apoio à memória que falha, uma luta na luta contra o esquecimento. (...) Os lugares ‘permanecem’ como inscrições, monumentos” (RICOEUR, 2007, p. 58). Assim, o estádio de futebol é um monumento em que o tempo está cristalizado, e ajuda o trabalho de recordação.

Mas o elemento diferencial mais relevante desse atual em relação às construções jornalísticas habituais é que o depoimento aqui não está relacionado à apuração de um fato que não faz parte da memória da TV. Pelo contrário, trata-se de um fato veiculado pela emissora e que faz parte do seu arquivo. Nesse sentido, a mesma narrativa poderia ter sido

contada de forma impessoal, e a TV parece ter apenas elegido um indivíduo para recordá-lo. O que justifica a opção por convocar uma testemunha nesse caso?

Creio que ao reconstituir um fato público através da memória de um dos personagens do fato, ao invés de simplesmente utilizar a sua própria memória, a televisão busca novas informações sobre o passado, para apresentá-lo com algum sentido de novidade. O recordador pode fornecer detalhes desconhecidos do jogo, revelar o que aconteceu nos bastidores, pormenores que só foram observados pelo seu ponto-de-vista individual. Além disso, a presença do recordador também confere aqui uma credibilidade à reconstituição, pois se trata de um ídolo dos telespectadores (que, como já foi explicado, são nesse momento em maioria os torcedores do time). O indivíduo é utilizado nessa construção televisiva como um elo entre a memória da TV (as imagens de arquivo) e a memória dos torcedores, que com ele se identificam.

2.2. Memória e justiça

Vimos que a *Recordação televisual* é uma prática intrínseca à formação do discurso polifônico jornalístico. Sendo que, em diferentes condições, o papel de testemunha pode ser desempenhado pelos repórteres, por indivíduos comuns ou pessoas públicas. Veremos nesse tópico que esta prática se intensifica no jornalismo de cunho investigativo, quando a cobertura é sobre algum crime investigado pela polícia, e cujo parecer da Justiça ainda não foi estabelecido. O que ocorre nesses casos é que os testemunhos tendem a tomar rumos contraditórios, entre os indivíduos acusados, as vítimas e outras testemunhas, o que torna a reconstituição do passado uma narrativa de mistério²³. Ainda mais em casos de vítimas fatais, uma vez que isso impossibilita a TV de acessar a memória da própria vítima.

Vejamos, então, um atual deste tipo, representado a seguir na Figura 21.

²³ Como aponta Ricoeur, a possibilidade de suspeitar de um testemunho, principalmente praticada em seu uso jurídico, “cria um espaço de controvérsia no qual vários testemunhos e várias testemunhas se vêm confrontadas” (RICOEUR, 2007, p. 173).



Figura 21: Programa *Fantástico*

Esse tempo de TV foi extraído do programa *Fantástico*, semanalmente exibido pela Rede Globo. Trata-se de uma entrevista que a jornalista Patrícia Poeta fez em 2008, com Ana Carolina Oliveira, que teve a filha assassinada, fato que ficou conhecido na sociedade pelo nome da vítima: *caso Isabella*. Na entrevista, Ana Carolina relata sobre seu passado com Isabella e sobre os eventos ocorridos no dia do assassinato.

O lugar da entrevista não parece ser um estúdio de TV, ou o local em que o crime aconteceu, mas sim a sala de uma casa ou apartamento qualquer. Essa escolha de locação busca, a meu ver, agenciar um sentido de intimidade, como se o entrevistado recebesse a equipe jornalística em sua casa e estivesse, portanto, disposto a falar.

Os dois indivíduos estão posicionados de frente um para o outro, com alguns objetos de decoração e um espelho na parede ao fundo. Em alguns enquadramentos, o espelho é utilizado para congrega a jornalista e a entrevistada num mesmo plano, como podemos ver no quadro A. No quadro B, já vemos as duas sem o auxílio do espelho, resultado de um movimento em *zoom out* que aumentou os limites do quadro. O uso do espelho e os respectivos movimentos de câmera e enquadramentos são moldurações que marcam a dinâmica entre as duas, e são acionadas para captar ao mesmo tempo as reações de ambas. O uso do espelho possibilita, assim, molduras e moldurações mais criativas do que a mera intercalação de planos, ou o uso da tela dividida, como vimos em outros atuais.

Quando a entrevistada relata o passado, que é o que predomina na entrevista, a imagem foca apenas nela, como podemos ver nos quadros C e D. A diferença entre os dois quadros é que no D o enquadramento é mais fechado, constituindo um *close-up*. E como já notamos em outros casos, o *close-up* visa moldurar os sentimentos: é a moldura acionada nos momentos em que Ana Carolina se mostra mais emocionada. É importante ressaltar que nesse caso, trata-se de uma memória altamente sentimental para a entrevistada (que recorda a morte da filha), o que faz com que ela naturalmente expresse seus sentimentos. A construção televisiva apenas os enfatiza.

Em decorrência da vasta repercussão que o caso Isabella teve no ano de 2008, todas as principais testemunhas foram entrevistadas em programas de televisão: como era impossível acessar a memória da própria Isabella, os telejornais passaram a contrapor as diferentes versões para tentar reconstituir o caso. Isso faz com que, em casos desse tipo, as emissoras travem uma disputa ao acesso das memórias dos principais envolvidos: a exclusividade de uma testemunha pode resultar num “furo” jornalístico. O programa *Fantástico* teve acesso exclusivo a Ana Carolina, assim como aos dois acusados do crime. Eles foram entrevistados seguindo as mesmas moldurações da entrevista analisada antes: um local que não é estúdio e parece a sala de uma casa; imagens que congregam jornalista e entrevistados no momento das perguntas; enquadramentos fechados em quem relata o passado; e *close-ups* nos momentos em que os entrevistados mais se emocionam.

Contudo, em alguns casos, os envolvidos se negam a conceder entrevistas: ou porque se sentem ameaçados e não querem visibilidade; ou porque são instruídos por seus advogados a não falarem, numa estratégia de defesa; ou até mesmo por serem proibidos pela própria Justiça, para não atrapalharem o andamento da investigação. Quando ocorre essa situação, a memória se torna inacessível à TV, e a reconstituição perde uma versão importante. Mas em alguns casos, a motivação do furo jornalístico faz com que os telejornais acessem e veiculem uma memória de posse individual mesmo sem a autorização do indivíduo, como podemos ver no atual representado pela Figura 22.



Quadro A



Quadro B



Figura 22: Programa *Fantástico*

A Figura 22 também foi exibida no programa *Fantástico*, da Rede Globo, no ano de 2010. A reportagem aqui faz parte da cobertura de outro caso de grande repercussão no país: o assassinato de Eliza Samúdio. Essa repercussão se deveu, em grande parte, ao fato do principal suspeito do crime ser uma pessoa pública, o jogador de futebol Bruno, com quem a vítima teve um filho. Mas Bruno havia sido orientado por sua defesa a não falar com a imprensa, algo que a reportagem enuncia. Assim, a memória do jogador era a mais disputada pelas emissoras: quem conseguisse acessá-la, teria uma versão exclusiva, e uma das mais importantes para a reconstituição do fato público.

No quadro A, que abre a reportagem, vemos a típica molduração da passagem jornalística. O repórter relembra a transferência de Bruno (que estava em prisão preventiva) do Rio de Janeiro para um presídio em Minas Gerais (Estado onde ocorreu o crime), fato que aconteceu dias antes e que foi veiculado nos principais telejornais, inclusive da mesma emissora. O local em que o jornalista se encontra na passagem do quadro A é o aeroporto Santos Dumont, de onde saiu o voo que transferiu o acusado. Em seguida, nos quadros B e C, vemos as imagens recuperadas da reportagem sobre a transferência: a decolagem do avião (quadro B), com os caracteres que informam a data do ocorrido, e a chegada de Bruno em Belo Horizonte (quadro C). As imagens são sempre identificadas pela fala do jornalista, na molduração padrão da narração em *voz-over*.

O repórter inicia uma segunda passagem no quadro D. Nela, ele informa que as imagens que a reportagem exibirá a seguir têm “um valor muito especial” para a investigação, pois apresentam um depoimento exclusivo com o goleiro Bruno, que foi realizado justamente durante o voo de transferência lembrado antes. A fala do repórter oferta, assim, os sentidos de relevância e exclusividade. Nas imagens seguintes (quadros E e F) vemos Bruno dentro do avião, relatando seu testemunho.

Talvez não seja possível perceber pela figura aqui no papel, mas as imagens da entrevista de Bruno têm uma qualidade inferior em relação ao padrão técnico da Rede Globo. Por isso mesmo, a logomarca da emissora é acionada como uma moldura de vinculação: naturalmente ela já sobrepõe todas as imagens veiculadas no canal, inclusive os demais quadros da figura, mas de forma transparente (tanto no sentido literal do termo, como no metafórico). Nesse caso, a logomarca destaca a vinculação entre imagem e emissora, pois é colorida, chamando atenção de que se trata de um programa da Globo. Além disso, o som também foi captado de forma precária, e mal dá pra entender o que Bruno relata. Isso leva à opção de sobrepor a imagem com legendas, como pode ser visto no quadro E. Essa baixa de qualidade certamente se deve ao fato de o depoimento não ter sido captado pelos equipamentos da emissora, e sim por algum aparelho amador, como uma câmera de celular, ou de outro dispositivo tecnológico acessível.

Há também uma diferença de padrão em relação aos enquadramentos: Bruno é captado numa angulação que vem de baixo pra cima, e com movimentos bruscos que em alguns momentos o retiram da imagem. Essa angulação, inclusive, nos faz imaginar se Bruno tinha consciência de que estava sendo filmado, pois se justificaria se a câmera estivesse escondida. O que se pode afirmar aqui é que essa entrevista não foi realizada por um profissional da Rede Globo, que eventualmente não teve acesso aos aparelhos da emissora, e agiu por improviso. A não ser que a câmera estivesse mesmo escondida. O mais provável é que a entrevista tenha sido produzida por algum cinegrafista amador, que colocou as imagens à venda para as emissoras. Mas em nenhum momento a reportagem levanta tais questões sobre a origem das imagens. Apenas apresenta o depoimento como mais um feito de sua equipe jornalística: um furo de reportagem.

A versão apresentada por Bruno é favorável a ele mesmo: o inocente da acusação. Fica difícil fazer qualquer julgamento aqui sobre a fala dele, pois não sabemos como a entrevista foi realizada (foi algo apagado, como vimos, na formação discursiva): pode ser que a câmera estivesse realmente escondida, o que tornaria seu testemunho mais crível; mas não podemos deixar de considerar que talvez o próprio acusado tenha planejado essa entrevista e o

vazamento das imagens, fingindo não saber que estava sendo filmado, para com isso tentar convencer o público de que é inocente.

Todavia, a construção televisiva não se limita em simplesmente repassar o testemunho na íntegra, tal como foi captado. As moldurações da *voz-over* do repórter e da edição são acionadas para enunciar alguns comentários sobre a entrevista, que colocam em dúvida a honestidade de Bruno. No quadro F, por exemplo, a narração comenta o estado emocional do entrevistado e diz que ele estava rindo do caso (uma reação que lhe confere uma imagem negativa, dada a seriedade dos fatos relatados). São excluídos da reportagem, porém, os momentos da entrevista antes e depois do riso, e não sabemos, de fato, do que ele estava rindo. Isso só mostra o quanto o discurso jornalístico não se resume em reconstituir o passado, mas também oferta um julgamento.

Nas coberturas jornalísticas de crimes, vimos que a TV é atravessada por questões judiciárias: saberes do Direito e da investigação policial. Parece-me que nesse tipo de entrevista, o jornalista assume um papel semelhante ao de um advogado que interroga: variando o discurso que o telejornal quer enunciar, ele pode agir como alguém que tenta contradizer o entrevistado, acusando suas incoerências e confusão sentimental (como vimos na reportagem do caso do jogador Bruno); ou pode agir em defesa do entrevistado, com entrevistas que favoreçam a confiabilidade de suas versões (como vimos na entrevista do caso Isabella). Os entrevistados desempenham o papel testemunhas ou réus, acessam a memória para relatar suas versões, que normalmente os favorece. Já a audiência televisiva é uma espécie de júri que os entrevistados tentam convencer: a opinião pública. E, como sabemos, a decisão do júri é resultante não apenas de uma reconstituição coerente do passado, mas também de um convencimento sentimental. Eis a relação aqui entre a formação discursiva e a oferta dos sentimentos dos indivíduos para os telespectadores.

Mas o que realmente podemos constatar na análise desse atual do caso Bruno é que a disputa pela memória das testemunhas faz com que as construções televisivas não se limitem à entrevista formal, autorizada. Vimos que o mesmo programa que realizou uma entrevista na casa da testemunha esteve disposto também a utilizar procedimentos que muitos considerariam antiéticos para acessar a memória que lhe interessava, abrindo mão, inclusive, dos seus padrões de qualidade.

Quando as memórias dos principais envolvidos já foram acessadas pela TV (ou pelo menos foi tentado o acesso), é de se imaginar que a contraposição das versões obtidas seja suficiente para a reconstituição dos fatos televisivos, e com isso a cobertura seja reduzida e aguarde a conclusão dos fatos: o veredicto da Justiça. Em alguns casos, porém, a cobertura

ganha uma sobrevida, com o surgimento de novas testemunhas. É o que vemos no próximo atual, representado pela Figura 23.



Figura 23: *Jornal da Record*

Esse tempo de TV anterior é uma reportagem exibida em 2008 no *Jornal da Record*. Mais uma vez, trata-se da cobertura do caso Isabella, com uma testemunha sendo entrevistada.

No quadro A, vemos uma das vinhetas que intercalam toda a reportagem. Ela é composta por desenhos de documentos impressos e duas fotos da vítima: molduras que agenciam o sentido de uma investigação policial em aberto. Mas a principal moldura que compõe esse quadro é o texto “A decisão de falar”. Com isso, o telejornal já anuncia: dará a voz para que alguém que se manteve em silêncio durante o caso. E se o testemunho é uma decisão do entrevistado, só pode ser porque ele possui alguma informação nova, e que tem

importância para a reconstituição fiel dos eventos. Ou seja, a TV oferta os sentidos de novidade e de relevância à entrevista.

A *voz-over* da reportagem também moldura esses dois os sentidos anteriores. A narração é iniciada com o termo “exclusivo(!)”, e enfatiza que se trata de uma testemunha importante. Os caracteres presentes no quadro B também redundam o sentido de novidade: identificam o entrevistado como uma “nova testemunha”.

O quadro B é o plano regular da entrevista. Nele, encontramos uma molduração diferente das entrevistas cartografadas até aqui: o entrevistador de frente para a câmera, e o entrevistado de costas. O local da entrevista é pouco iluminado, e apenas uma luz pontual atinge o jornalista, que se destaca no plano. A forma como os indivíduos estão dispostos no quadro visa não mostrar o rosto do entrevistado, para não revelar sua identidade. Ocorre aqui uma inversão em relação ao que já tínhamos cartografado: esse é o primeiro atual em que o indivíduo que tem a posse da memória é parcialmente ocultado, algo que, em geral, é mais comum ocorrer com o entrevistador.

Nos quadros C e D, a molduração dos indivíduos é diferente. Eles estão na casa do entrevistado, local em que ele se encontrava no momento da morte de Isabella. Não há mais o posicionamento do entrevistado de costas para a câmera, e para permanecer sem identificação, um efeito é inserido na imagem, borrando seu rosto. Nesse momento da entrevista a testemunha reconstitui suas ações passo a passo na noite do crime. Ele relata que estava sentado em sua cama, vendo televisão, quando ouviu gritos. Logo, pegou o controle remoto e baixou o volume da televisão. Enquanto narra, ele repete a mesma ação, acompanhado pelo jornalista, como podemos ver no quadro C. Segue dizendo, então, que se dirigiu até a janela, que permite uma visão do local do crime, e teve certeza de que os gritos vieram de lá. A reconstituição dele indo em direção da janela pode ser vista no quadro D.

Mas o discurso da relevância desse testemunho se fragiliza no quadro E. O plano mostra a visão que o entrevistado, de sua casa, tem do local do crime. E podemos notar o quanto ele está distante: o crime ocorreu no último prédio ao fundo, que mal pode ser notado na imagem. Na tentativa de agenciar uma proximidade do edifício com a testemunha, a televisão ainda utiliza o recurso de *zoom* da câmera, como podemos ver no quadro F. Contudo, a localização do indivíduo, distante de onde ocorreu o crime, não possibilita o acesso a nenhuma informação que seja realmente relevante, e ainda nos faz desconfiar de seu testemunho: como pode afirmar certeza de que os gritos escutados aconteceram no local do crime, se estava tão afastado?

Por que, então, a televisão deu voz a esse indivíduo, cujo testemunho não tem importância? Parece-me que a cada nova memória individual acessada, relevante ou não para a reconstituição dos fatos, os telejornais constroem um discurso de novidade, o que lhes permite continuar explorando um caso de grande repercussão por mais tempo. Com isso, após a disputa pelos principais envolvidos, os telejornais se voltam a testemunhas mais marginais, ou até mesmo as inventam. O fato de ser uma testemunha inventada seria outra justificativa para a opção de preservar a identidade do indivíduo.

* * *

Avancemos agora a análise para outro tipo de reconstituição jornalística de casos de justiça. Apesar da regularidade dos últimos três atuais analisados, a *Recordação televisual* não é acionada apenas para a cobertura de investigações que estão em curso. Alguns tempos da programação televisiva são reservados para a reconstituição de crimes em que a investigação já foi encerrada, e que o parecer da Justiça já foi dado. É o que podemos ver nos dois atuais a seguir. Começemos analisando a Figura 24.



Quadro A



Quadro B



Quadro C



Quadro D



Quadro E

Quadro F

Figura 24: Programa *Linha Direta Justiça*

O atual da Figura 24 é um tempo de TV veiculado em 2008 no programa *Linha Direta Justiça*, na Rede Globo. Trata-se, segundo palavras do próprio apresentador, de uma série jornalística que narra crimes que marcaram o país. Nesse episódio, o programa reconstrói a história de Zuzu Angel, caso conhecido publicamente da estilista que lutou contra os militares para recuperar o corpo de seu filho, até sua morte num acidente automobilístico, em circunstâncias que ainda geram desconfiança. Não temos aqui, dessa forma, uma cobertura jornalística em curso, mas uma reconstituição de caráter histórico.

No quadro B da sequência, vemos o apresentador Domingos Meireles no cenário do programa. Ele apresenta o caso que será reconstituído e o ilustra com uma foto da protagonista, que é a vítima. A foto aparece em duas molduras físicas: uma maior (num telão ao fundo) e outra menor (no computador). Após essa apresentação, o programa passa a encenar os acontecimentos com moldurações da teledramaturgia, como podemos ver no quadro D. A encenação é intercalada por depoimentos das pessoas que conviveram com Zuzu como podemos ver nos quadros C e E. São esses depoimentos que conduzem a narrativa encenada e que tornam essa construção um atual da *Recordação televisual*.

Os quadros dos depoimentos apresentam moldurações e molduras semelhantes às que já foram cartografadas em outros tempos de TV: os indivíduos estão em um lugar qualquer, com enquadramentos que variam do plano médio ao *close-up*. Como tem sido preponderante nessa constelação, os depoentes não olham para a câmera, e aqui interagem com um interlocutor oculto.

No quadro D, como disse, vemos uma encenação, com moldurações típicas da teledramaturgia. Como a TV não tem imagens para ilustrar os depoimentos, a equipe de teledramaturgia foi acionada para criá-las: atores da emissora representam o papel das personagens reais, o que já é uma moldura de que se trata de uma encenação, à medida que é

possível reconhecê-los. Mas outra moldura é sobreposta no canto inferior da tela para redundar o sentido de encenação: a palavra “simulação”, com uma fonte de texto que lembra um carimbo. É a mesma fonte, inclusive, utilizada na palavra “Justiça” que aparece na vinheta do programa (no quadro A). Ou seja, trata-se também de uma moldura de vinculação de gênero: como vimos em outros atuais, ao pertencer ao gênero do telejornalismo (que enuncia a pretensão de documentar a realidade) é necessária uma moldura que vincule as sequências ficcionais ao programa, de forma que se um telespectador começar a assistir a partir dali, saiba de que se trata do *Linha direta*, e não de uma telenovela, por exemplo.

Vemos no quadro F, que o programa também apresenta imagens reais da época. São imagens de arquivo, sentido que é agenciado por duas molduras: a primeira é a palavra “arquivo”, escrita na mesma fonte das palavras “simulação” e “justiça”, dos outros quadros, o que a torna também uma moldura de vinculação ao programa; a segunda moldura é o texto “Acervo do arquivo nacional”, que é sobreposto à imagem nos caracteres, agenciando o sentido de que as imagens não são de um arquivo da própria emissora. Essas imagens são molduradas, ainda, por uma borda vermelha, de forma que não preencham totalmente o quadro televisivo. Talvez essa borda se justifique justamente pelo fato de as imagens não terem sido produzidas pela Globo e terem uma qualidade inferior: é preciso, então, destacá-las em relação às imagens regulares da emissora. Essas imagens de arquivo não se relacionam diretamente à reconstituição da narrativa, mas são utilizadas para ilustrar o contexto de ditadura militar da época, quando os depoimentos se referem a isso.

Assim, vimos que o programa *Linha direta*, para reconstituir casos históricos de justiça, é construído a partir de depoimentos reais – indivíduos que utilizam a oralidade para reconstituir um fato que testemunharam – que são ilustrados por diferentes tipos de imagens: fotografias, encenações dramatúrgicas e imagens de arquivo. Vejamos agora o tempo de TV a seguir (Figura 25), em que encontramos moldurações semelhantes a essas anteriores, mas com uma diferença significativa.



Quadro A



Quadro B



Quadro C



Quadro D



Quadro E



Quadro F



Quadro G



Quadro H

Figura 25: Programa *Tribunal na TV*

Esse tempo de TV faz parte do programa *Tribunal na TV*, exibido na Rede Bandeirantes, no ano de 2010. Nessa construção televisiva, a reconstituição de um caso de justiça é realizada justamente no momento em que a investigação se encerra: no julgamento. Vemos aqui todos os envolvidos no caso: um advogado de defesa (no quadro A) ao lado da ré (que pode ser vista no quadro C, principalmente), um juiz (no quadro B), um júri (no quadro F). No quadro H, vemos a sentença que encerra o caso. O cenário é uma reprodução de um tribunal. Assim, o figurino, a cenografia e a disposição dos personagens, já molduram os sentidos de que se trata de um julgamento.

A diferença evidente desse atual em relação a todos os outros tempos televisivos dessa constelação é que aqui vemos uma encenação dos próprios depoimentos: o julgamento é uma construção obviamente ficcional, cujo roteiro se baseia em processos que já foram encerrados. Vimos que na atualização da *Recordação televisual* pela moldura do telejornalismo, o

indivíduo é normalmente uma pessoa não-ficcional (uma testemunha), e a encenação apenas recobre ou intercala o discurso oral, como no caso do programa *Linha direta*. Aqui, os indivíduos são atores que interpretam os envolvidos no caso. Podemos até mesmo dizer que, nessa construção, como a *Recordação televisual* se dá por intermédio de personagens fictícios, a moldura do telejornalismo se dissolve, e dá lugar à moldura da teledramaturgia.

Para relatarem seu testemunho, cada personagem se dirige a uma bancada do tribunal, ao lado do juiz, como podemos ver no quadro B e D. Quem exerce o papel de interlocutor é o próprio juiz. Nos momentos em que a testemunha mais se emociona, o enquadramento também se aproxima (quadro C), e moldura as expressões faciais. Os depoimentos são recobertos por uma segunda encenação, que os ilustram (como podemos ver no quadro E). E vemos também uma moldura que vincula a segunda encenação ao programa: a palavra “dramatização” no canto da imagem. Ou seja, apesar de ser um programa evidentemente ficcional, encontramos as mesmas molduras e moldurações que já cartografamos em construções jornalísticas, como o *Linha direta*.

Em alguns momentos da encenação, o apresentador do programa (o jornalista Marcelo Rezende), invade o cenário do julgamento e narra de forma impessoal algumas informações sobre o caso, falando diretamente para a câmera, como ilustra o quadro G. Parece-me que ao trazer um jornalista, a construção televisiva busca conferir um sentido de realidade aos testemunhos, o que fortalece a moldura do telejornalismo. Outra moldura que atribui esse sentido de realidade é composta pelos caracteres que sobrepõem as imagens dos depoimentos com o seguinte texto: “declarações reais baseadas no processo”. O programa, dessa forma, de maneira curiosa, manifesta uma pretensão de ser jornalístico, apenas por se basear em casos verdadeiros, mesmo sendo todo ele composto por encenações, tal como um filme, um episódio de um seriado, etc.

Vimos que a *Recordação televisual* se intensifica no jornalismo quando a reportagem cobre uma investigação. Nos três primeiros atuais deste tópico, a conclusão a que chegamos é que se trata de uma prática utilizada para reconstituir fatos a partir da contraposição de versões, e que permite também prolongar a cobertura, com o discurso de novidade. A pergunta que surge após a análise dos programas *Linha direta* e *Tribunal na TV* é, então, a seguinte: o que leva a televisão a acessar a memória de testemunhas de casos que já foram encerrados?

O filósofo Castor Bartolomé Ruiz (2009), ao problematizar a articulação entre memória e justiça, fornece uma pista importante para a formulação de uma hipótese para a questão anterior. De acordo com Ruiz, “a justiça existe na forma de temporalidade aberta. Ela

integra a potência anamnética que presentifica o passado e contém a potência utópica de antecipar o sentido do futuro almejado” (p. 8). E o autor completa: “os injustiçados não podem ser esquecidos, já que sua recordação é parte constitutiva do sentido da justiça” (p. 8). Creio que, a partir desse pensamento, podemos considerar que a televisão, ao reconstituir no presente casos de justiça do passado, principalmente ao acessar a memória das vítimas, visa construir um discurso sobre o futuro, que anuncia a intolerância à injustiça: que casos semelhantes não se repitam. Discurso esse que, evidentemente, enuncia as emissoras como instituições defensoras da justiça.

3. Constelação das *Imagens mentais*

3.1. Nem é preciso falar

Início este capítulo de forma diferente dos anteriores da Parte 2, analisando diretamente o atual a seguir, representado pela Figura 26. A partir dele, então, aponto a ideia central que une as construções televisivas dessa constelação.



Figura 26: Programa *Zorra total*

O tempo de TV anterior é um esquete humorístico do programa *Zorra total* (Rede Globo), protagonizado por Lady Kate, um indivíduo ficcional (a personagem loira que aparece nos quadros A e B). Na trama do esquete, Lady Kate é uma mulher que enriqueceu após casar-se com um político, cuja ambição é ser incluída na alta sociedade. Ela, porém, não alcança seu objetivo, pois preserva os hábitos de seu passado pobre, que escandalizam os ricos em sua volta. O humor do esquete é fruto desse contraste entre tempos: o passado pobre e o presente rico.

Nessa veiculação do programa, que foi transmitida em 2010, Lady Kate recebe a visita de uma jornalista, que tenta convencê-la a conceder uma entrevista, como podemos ver no

quadro A. A personagem reluta em aceitar a entrevista, pois percebe que o interesse da repórter é revelar o seu passado pobre. Se Lady Kate contasse, logo teríamos um *relato de vida*, ou um *testemunho*: alguma forma televisiva fundada na oralidade.

Na metade do esquete, os outros indivíduos em cena convencessem a personagem a revelar seu passado. Nesse momento, Lady Kate reúne todos os personagens num mesmo enquadramento e pede para eles olharem diretamente para a câmera, como podemos ver no quadro B. Ela, então, diz que não vai relatar seu passado, e sim vai fazer algo melhor: vai mostrar o que aconteceu. Nesse momento, ela pede para o diretor do programa que “solte o *flashback*”. Em seguida, um efeito visual é inserido à imagem do quadro B, a borrando, como podemos ver no quadro C. Esse efeito moldura a transição da cena atual para uma cena do passado. No quadro D, já vemos as imagens da memória individual de Lady Kate: sabemos que as imagens correspondem ao passado também pela diferente caracterização dos indivíduos (no penteado, figurino), que moldura o tempo em que eram pobres. Temos, assim, um procedimento narrativo bem conhecido (que faz parte do repertório até da personagem televisiva), denominado *Flashback* ou *Cutback*.

Quando nomeei essa terceira constelação de *Imagens mentais*, queria ressaltar justamente o que a personagem Lady Kate percebeu: que a TV, enquanto linguagem audiovisual, não precisa da oralidade para construir a memória de um indivíduo. Como aponta Hugo Munsterberg (1991) (ao falar especificamente do cinema, mas que se aplica também à televisão): “A tela pode refletir não apenas o produto das nossas lembranças ou da nossa imaginação mas a própria mente dos personagens. A técnica cinematográfica introduziu com sucesso uma forma especial para esse tipo de visualização” (p. 38). Lady Kate, assim, não precisa falar sobre o passado. A linguagem televisiva pode construir suas imagens-lembrança. Evidente a moldura do gênero “programa humorístico” possibilita uma meta-linguagem nessa construção, com personagens que encaram a câmera, conversam com os diretores, e têm consciência do recurso do *flashback*.

Para imaginar as duas constelações anteriores, utilizei a premissa de que a TV é um meio primordialmente oral, o que a aproxima mais do rádio que de seus antecessores audiovisuais. Como vimos, então, na constelação das *Imagens mentais* ocorre uma inversão dessa premissa, pois analiso os tempos televisivos mais próximos do cinema ficcional. Dessa forma, a *Recordação televisual* se atualiza nessa constelação principalmente pela moldura da teledramaturgia e pelas moldurações próprias do *flashback*. Mas veremos durante a análise que algumas *Imagens mentais* escapam da óbvia ficcionalidade, e outras assumem formas mais criativas que o *flashback*.

3.2. O *flashback* televisivo

Vejamos, então, o atual representado pela Figura 27.

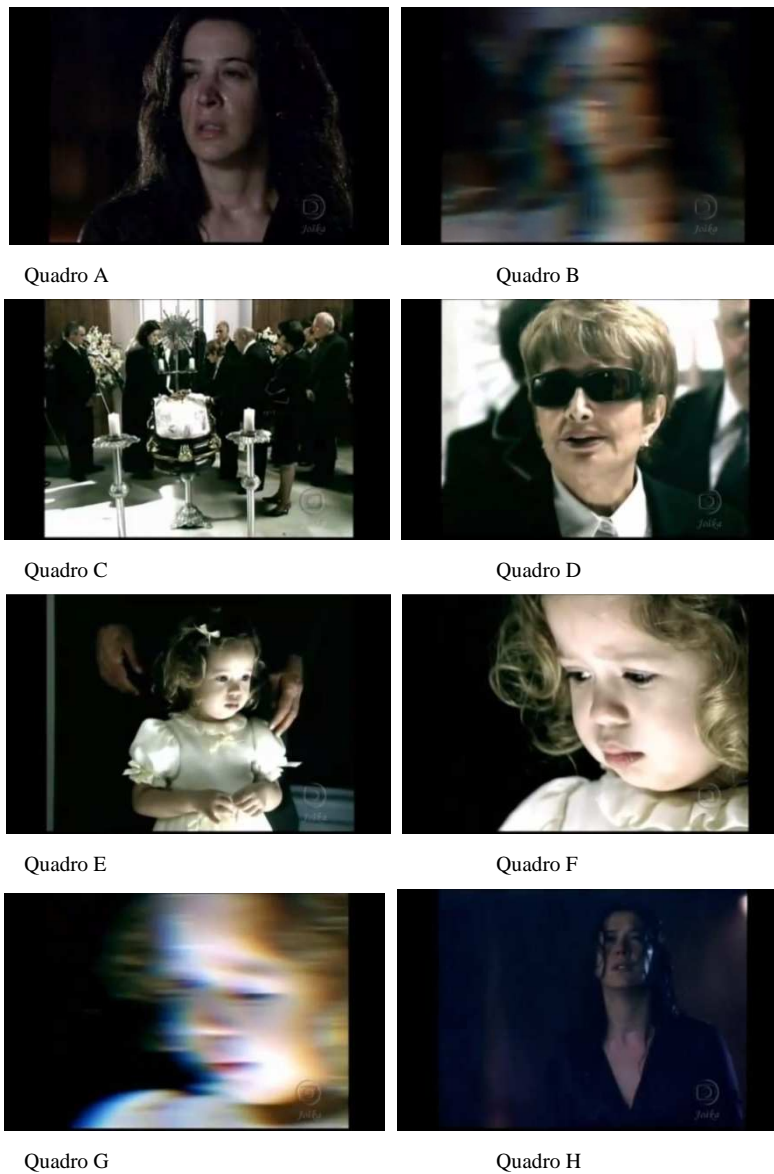


Figura 27: Novela *A Favorita*

Trata-se de um tempo de TV pertencente à novela *A Favorita*, exibida pela Rede Globo, durante os anos de 2008 e 2009. Vemos nessa sequência, o uso do recurso do

flashback, tal como na construção do programa *Zorra total*: o quadro A apresenta o indivíduo que lembra (Donatela, uma personagem de ficção); no quadro B, ocorre um efeito de fusão de imagens, que moldura a transição para o quadro C; após a transição, os quadros que seguem são as imagens-lembrança da personagem, até que temos um novo efeito de fusão, e a imagem retorna ao tempo presente, no quadro H. Mas nesse caso não há a metalinguagem própria do gênero “programa humorístico”, e sim a lembrança é construída sob a ficcionalidade óbvia da moldura da teledramaturgia.

Para discorrermos sobre o *flashback* é importante dar um passo atrás na história do audiovisual. Pois, como Munsterberg já aponta na citação anterior, não se trata, evidentemente, de uma prática instaurada pela televisão, mas sim é um procedimento já amplamente naturalizado pelo cinema. Jacques Aumont e Michel Marie (2003) apontam que se trata de um recurso presente desde as primeiras mesas de montagem cinematográficas, tendo sido vastamente utilizado tanto pelo cinema clássico, como pelos movimentos vanguardistas: os cineastas russos dos anos 20 como Eisenstein e Pudovkin, por exemplo, já o utilizavam.

Aumont e Marie definem o *flashback* como um procedimento de ordem, que “consiste em apresentar a narrativa em uma ordem que não é a da história” (2003, p. 131). Como o nome já explicita, trata-se de um repentino retorno no tempo: uma cena do presente sucedida por uma do passado. Os dois autores não são apreciadores do procedimento, que qualificam como uma figura banal e não-formal. E tal pensamento me parece ser bem difundido entre os estudiosos e críticos de cinema.

Mas olhemos novamente esse tempo de TV da Figura 27, dissecando os quadros do tempo presente e das imagens-lembrança.

Podemos notar que o pólo presente e o pólo passado são construídos por molduras e moldurações distintas. Nos quadros que nos apresentam o tempo presente (quadros A e H), vemos a recordadora numa imagem com uma fotografia (iluminação) naturalista, que agencia os sentidos de “um mundo real”. Já os quadros das imagens-lembrança (quadros C, D, E e F) são compostos por tons de preto e branco (tanto o cenário, como a roupa dos personagens), com uma luz branca intensa que vem do fundo (que nem dá pra notar tanto aqui no papel). O fato é que essas moldurações (de cenografia, figurinos, iluminação) constroem um “clima” nas imagens, que é a moldura que agencia os sentidos de que se trata de uma lembrança. Um sentido que pode ser autenticado dessa moldura é que o clima expressa os sentimentos da personagem ao recordar-se: sentimento de perda, de tristeza, pois se trata da lembrança de um velório.

É preciso repensar, assim, a definição de Aumont e Marie de que o *flashback* é não-formal. Sua construção não é meramente narrativa (apenas uma questão de ordem), mas envolve também questões de linguagem. Evidente que os autores não vinculam o procedimento à memória (nem todo *flashback* é uma lembrança) e pode ser utilizado numa instância narrativa impessoal, apenas como uma questão de ordem. Mas, ao invés de defini-lo como um procedimento não-formal, me parece mais correto afirmar que não há uma forma definida: ele pode ser tanto uma cena natural (num retorno impessoal no tempo), como pode mover recursos expressivos, justamente para se diferenciar das imagens do presente e agenciar os sentidos de pertencimento à memória de um indivíduo.

Mas, para entendermos os diferentes usos do *flashback*, é importante ainda dar outro passo atrás e considerar que não se trata de um procedimento próprio do cinema, mas também anterior à sua invenção. Segundo Gerard Genette (1980), entre o oitavo e o nono verso de *A Ilíada* de Homero já encontramos um retorno de dezenas de dias. Essa estrutura *in media res* (em que a narrativa começa pelo meio da história) é uma das marcas do gênero literário épico. Genette afirma, inclusive, que toda a tradição narrativa ocidental é marcada pelo o que ele conceitua de anacronias: uma discordância entre o tempo da história e o tempo da narrativa. Por exemplo, uma obra literária pode resumir dois anos da vida de um personagem (história) em dois parágrafos (narrativa). Ou um filme pode contar uma história de vinte anos numa narrativa de duas horas. Em poucos casos temos o que o autor denomina de *grau zero* – uma perfeita coincidência entre os dois tempos.

Dentre os inúmeros tipos de anacronias que Genette sistematiza, está o que ele denomina de analepse: um procedimento de encaixe entre dois níveis temporais, sendo primeiro o tempo presente e em seguida o passado. É uma forma semelhante com que Aumont e Marie conceituam o *flashback*. Assim, trata-se de um procedimento de ordem, e nem toda analepse se dará na memória de um personagem, embora seja possível: quando a memória individual se torna o encaixe entre os dois níveis do tempo.

Genette faz diversas classificações entre as analepses, a partir de inúmeros critérios. Uma dessas classificações é um dado importante para a presente análise. Entre os diversos critérios que o autor utiliza, uma de suas categorizações remete à informação que a analepse traz: se faz parte do tempo da história ou da narrativa. Por exemplo, pensemos em uma narrativa que começa quando um personagem completa 30 anos de idade. Esse personagem pode lembrar-se de algo que aconteceu quando ele tinha 20 anos, revelando, portanto, uma informação que pertence ao passado da história, mas que ainda não tínhamos recebido na narrativa. É o que Genette classifica de *analepse completa*. Por outro lado, um personagem

pode recordar de algo que tenha lhe acontecido durante a narrativa, na repetição de uma informação que já é conhecida por quem a acompanha. Nesse caso, trata-se de uma *analepse repetitiva*.

Mas o que essa classificação nos revela na análise? É certo que podemos classificar o *flashback* da novela *A favorita* como completo: uma cena que pertence ao passado da história, mas que ainda não tínhamos visto na narrativa. Tal classificação se torna importante, pois assim podemos perceber que a cena pôde ser construída em sua origem como uma imagem-lembrança: isso possibilitou as moldurações no cenário, no figurino, na iluminação, que constroem aquela moldura de clima fúnebre.

Vejamos como acontece em outro caso (na Figura 28), numa *analepse repetitiva*.

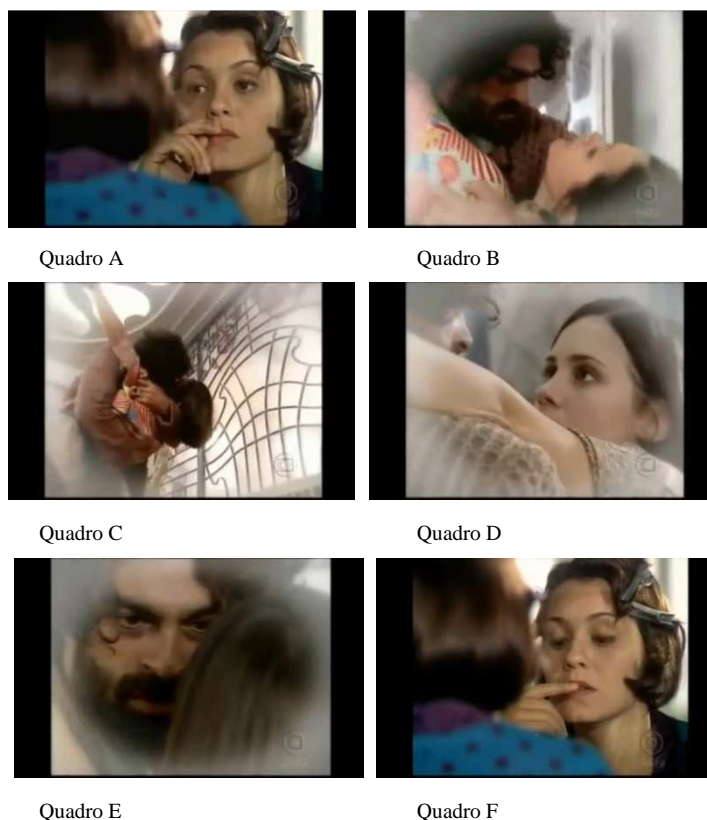


Figura 28: Novela *O cravo e a rosa*

A sequência anterior pertence à novela *O cravo e a Rosa*, exibida também na Rede Globo, entre os anos de 2000 e 2001. O procedimento aqui também é um *flashback*, semelhante ao que vimos antes: no quadro A vemos a imagem de um personagem no tempo presente; os quadros seguintes (B, C, D e E) são as suas imagens-lembranças; e por fim, no

quadro F, voltamos ao plano inicial. A mudança é que as lembranças fazem parte do tempo da narrativa, ou seja, o espectador já as viu antes: são cenas que já passaram na novela como tempo presente dos personagens.

Que diferença isso acarreta? A primeira questão diferencial é que essas cenas não foram produzidas com o intuito de serem as lembranças de alguém. Não foi possível, dessa maneira, efetuar nelas as mesmas moldurações na encenação (no cenário, na fotografia, no figurino) que vimos no *flashback* anterior, pois sua criação original remetia a um tempo presente. Para agenciar os sentidos de recordação, as moldurações modificam a imagem já gravada, ou seja, ficam restritas a uma reciclagem (uma atualização) da cena original. Vejamos que moldurações são essas e que molduras que são formadas a partir delas.

A principal diferença entre os pólos presente e passado dessa construção é que a imagem-lembrança traz uma espécie de névoa que a circunda, formando uma borda (como podemos ver a partir do quadro B). Essa névoa é um elemento gráfico inserido na imagem original que moldura o sentido de uma imagem que se obtém num esforço de memória, mas que não se desprende de uma natureza virtual, como se algo ainda a afastasse do presente: podemos autenticar que a borda é a marca do passado herdada pelas imagens-lembrança, tal como vimos no pensamento de Bergson. Outra moldura segue o mesmo encaminhamento de sentido: a inserção de efeitos sonoros, que produzem ecos nas vozes dos personagens, dando o sentido de um som que vem de longe.

Os *flashbacks* repetitivos, que reciclam imagens que remetiam originalmente a um tempo presente, também são utilizados com frequência no cinema. Mas, a meu ver, é um recurso que ganha a sua “razão de ser” na televisão, já que se encontra sob a moldura do gênero da “narrativa seriada”. Reciclar cenas que já passaram para repetir informações é um procedimento que aciona a serialização da narrativa. Uma informação importante que aconteceu em capítulos anteriores pode ser repetida insistentemente para que os espectadores não a esqueçam.

De fato, desde que comecei a observar a televisão com a percepção alargada notei que dificilmente um capítulo de telenovela não apresenta pelo menos um *flashback* repetitivo que remeta a capítulos anteriores. Alguns capítulos, por sinal, traziam tantos *flashbacks*, que me perguntava como nunca havia percebido isso antes, ou como os espectadores não se incomodavam com uma narrativa que não avança no presente e tanto repete o que já foi visto. Foi aí que percebi a importância de vincular tal repetição à recordação de um personagem (e não apresentar a analepse de forma impessoal): é uma forma de fazê-lo sem romper com a ação presente – a informação do passado é resgatada na ação presente do recordar.

Outra característica importante do *flashback* repetitivo em relação à serialização é que ele garante também uma continuidade psicológica do indivíduo televisivo. Não é apenas uma informação importante da narrativa que retorna, mas também o espectador pode perceber como o recordador se sente em relação a tal informação do passado. Na sequência anterior, vimos uma personagem que recorda a uma cena de um beijo pertencente a outro capítulo. Antes, não sabíamos o que esse fato significava para a personagem. Mas a expressão do seu rosto, nos quadros A e F, mostra a seriedade com que ela encara o beijo recordado (poderiam ser diversas expressões, de humor, de desconforto, etc.). Não é por acaso que as duas imagens do presente (a que abre e a que fecha o *flashback*), tanto nos *flashbacks* repetitivos como também nos completos, normalmente são molduradas pelo *close-up*. Assim, elas também são importantes no agenciamento dos sentidos, pois molduram a expressão dos sentimentos do recordador e como as imagens-lembranças devem ser interpretadas. Além disso, para se tornarem lembranças, as imagens originais passam por uma reedição que atribui um ritmo psicológico, conforme o sentimento da personagem que recorda. Essa sequência de *flashback* torna-se, assim, mais lenta, contemplativa, do que o naturalismo presente, enfatizando um clima de romance.

Há ainda outra forma de construção de *flashbacks* muito recorrente nas obras de teledramaturgia, como podemos ver na Figura 29.



Quadro A

Figura 29: novela *Viver a vida*

Esse quadro representa um tempo de TV da novela *Viver a vida*, exibida pela Rede Globo nos anos de 2009 e 2010. Nele, vemos a personagem ficcional Luciana recordando num avião de uma conversa que teve com a irmã por telefone no capítulo anterior. Temos aqui também uma analepse repetitiva, que traz uma informação já conhecida do passado, tal

como no atual que analisei antes. Porém, não há nesse caso uma apresentação visual das imagens-lembranças. A construção aqui é a seguinte. A personagem está em silêncio e tem seu rosto enquadrado de forma que moldure sua expressão facial preocupada, uma imagem comum para abertura de uma sequência de *flashback*, como vimos antes. O diálogo dela com sua irmã então é adicionado à imagem, da mesma maneira que uma *voz-over*, mas com um efeito sonoro: uma moldura que agencia o sentido de que a fonte sonora não está presente no local. Assim, logo associamos que a *voz-over* que repete o diálogo está acontecendo dentro da mente da personagem, que recorda o ocorrido. Podemos dizer que temos aqui, dessa forma, um *flashback* repetitivo exclusivamente sonoro.

Esse tipo de construção talvez seja a forma mais recorrente de analepse na teledramaturgia. Parece-me que a justificativa para isso está justamente na comodidade e agilidade da produção: quando a repetição da informação é realizada visualmente, vimos que a imagem passa por processos de reedição, inserção de efeitos gráficos, sendo assim um recurso mais trabalhoso. O *flashback* sonoro é uma construção mais cômoda e ágil, que otimiza o tempo da produção da novela.

Mas seria incorreto justificar o uso do *flashback* sonoro somente pela otimização da produção. Em alguns casos, como ocorre nesse atual da Figura 29, esse recurso é a única opção, pois o recordador não teve acesso visual ao fato lembrado: quando descrevi a cena, disse que a personagem recorda de uma conversa por telefone. Dessa forma, ela não poderia lembrar-se de sua irmã em imagens visuais, pois não a viu durante o diálogo. Nesses casos, por uma questão de coerência narrativa, a informação do passado só pode retornar mesmo através de um *flashback* sonoro.

Para concluir este tópico então, vamos repassar os três tipos de *flashbacks* em que a *Recordação televisual* é construída: os completivos, que podem formar molduras a partir de moldurações da encenação (cenário, figurino, iluminação), e trazem uma informação nova; os repetitivos, em que as molduras se limitam às moldurações de reciclagem, como a re-edição, a inserção de efeitos, e que é utilizado para a serialização da narrativa; e os sonoros, também repetitivos, em que a recordação é realizada por molduras e moldurações do som.

3.3. Além do ficcional

Vimos que todos os tempos de TV analisados até aqui nessa constelação têm uma moldura em comum: a da teledramaturgia, em que a ficcionalidade é óbvia. Um dos desafios

da observação foi justamente perceber *imagens mentais* construídas fora dessa moldura, em gêneros televisivos não obviamente ficcionais, que tenham alguma pretensão de realidade.

Um gênero que escapa da óbvia ficcionalidade e ainda assim utiliza esse tipo de construção é o *reality show*, como pode ser visto na sequência da Figura 30.



Figura 30: Programa *A Fazenda*

Esse tempo de TV anterior foi extraído do programa *A Fazenda*, exibido na Rede Record, durante o ano 2009. O procedimento utilizado aqui é mais uma vez um *flashback*: nos quadros A e B vemos os participantes do *reality show* que conversam no presente sobre um evento do passado narrativo do programa; no quadro C acontece um clarão na imagem, que é preenchida brevemente por uma luz branca; em seguida, no quadro D, vemos a cena do passado, em preto e branco; por fim, o clarão reaparece (quadro E) e moldura a transição de volta aos indivíduos no tempo presente (quadro F).

Embora esse programa não pertença ao gênero da teledramaturgia, ele é sobreposto à moldura da narrativa seriada, já que se divide em capítulos. Assim, o que vemos aqui é um *flashback* repetitivo cuja ação desempenhada é igualmente garantir a serialização do programa. E dessa forma, o agenciamento dos sentidos de recordação se limita a molduras e moldurações de pós-produção, tal como vimos no *flashback* da novela *O cravo e a rosa*: a sequência começa e termina com imagens do presente que molduram a cena do passado, além dos efeitos que molduram a transição; as imagens-lembranças são construídas a partir de moldurações que reciclam uma imagem presente – originalmente a imagem era colorida, agora está em preto e branco. Parece-me ser uma convenção que vem do cinema, o preto e branco como uma moldura que agencia o sentido de passado.

Mas poderia ser questionado aqui se de fato esse *flashback* é um atual da *Recordação televisual*. Isso porque, por mais que a construção apresente dois indivíduos conversando sobre o passado, o que naturalmente os faz produzir imagens-lembranças, o vínculo desse *flashback* à memória de um desses indivíduos não é óbvio: não deixa de ser autêntica a interpretação dessa analepse como um retorno impessoal no tempo. A atualização da *Recordação televisual*, nesse caso, se daria mais por causa do discurso oral, do que das imagens, cuja ação desempenhada seria apenas a de ilustrar o relato, como vimos em diversos atuais das outras duas constelações.

Vejamos então o atual seguinte, representado pela Figura 31. Trata-se de um *flashback* também sobreposto à moldura do *reality show*, mas que, diferentemente do caso anterior, há um vínculo evidente entre as imagens do passado e a memória de um indivíduo.



Quadro A



Quadro B



Quadro C



Quadro D



Figura 31: programa *Big Brother Brasil*

A Figura 31 foi retirada do programa *Big Brother Brasil*, em sua nona edição, veiculada no ano de 2009. No quadro A, que abre essa sequência, vemos o indivíduo Max, que acabou de receber uma premiação por ter vencido uma determinada prova do programa. O prêmio era assistir um vídeo com mensagens de seus familiares: os participantes ficam sem contato com a família durante a participação no programa. Max, então, reúne todos os participantes na sala da casa (o cenário), para que todos assistam junto com ele. O vídeo é exibido num computador, como podemos ver no quadro B.

Durante a exibição do vídeo, Max se mostra muito emocionado com a presença da avó na gravação e começa a chorar. No quadro C, vemos que um enquadramento de *close-up* é utilizado justamente para moldurar esse estado sentimental do indivíduo. Os demais participantes perguntam para Max por que ele se emociona tanto ao ver a avó, mas ele diz que não pode revelar o motivo.

Para não deixar os telespectadores na dúvida, o programa opta então por construir um *flashback*, voltando para uma cena em que Max explica para outro participante do programa, Francine, sobre sua preocupação com a avó. Ele revela que tem medo que a avó dele tenha falecido durante o tempo em que ele está ausente, pois pouco antes de ele entrar no programa ela havia sido diagnosticada com câncer. Max diz para Francine que a informação deve ser mantida em segredo, pois a família ainda não havia revelado para a avó o diagnóstico, visando poupá-la: Max não queria, dessa forma, que a avó descobrisse assistindo ao programa. Por

isso mesmo, o *Big Brother Brasil* omitiu essa cena da narrativa do programa, e só a veiculou na molduração do *flashback*, pois sem ela o motivo da emoção de Max permaneceria um mistério para os telespectadores. Temos, assim, um *flashback* completivo, que traz uma informação nova.

Esse diálogo entre Max e Francine (que explica o motivo da emoção de ver a avó no vídeo) ocorre nos quadros E e F. Podemos notar que as imagens desses quadros são compostas de forma predominante pela cor verde. Essa coloração é resultado de uma molduração que possibilita captar imagens no escuro. Mas no caso dessa construção televisiva especificamente, como essas imagens correspondem ao pólo do passado no *flashback*, a tonalidade esverdeada se torna a moldura que oferta o sentidos de passado, pois é o que marca a diferença em relação às imagens do pólo presente. Assim, como foram captadas por uma tecnologia diferente, nem foi necessário reciclar as imagens com a inserção de efeitos.

Disse ao começar a análise desse atual, que a vinculação desse *flashback* à memória de um indivíduo era algo evidente, e que não se trata, portanto, de um retorno impessoal no tempo. Afirmo isso, baseando-me nos quadros D e G. No quadro D (o que antecede o retorno ao passado), vemos um enquadramento da cabeça de Francine, e a câmera faz um sutil movimento em *zoom in*, como se entrasse em sua mente. A imagem que marca a volta ao presente (quadro G) também é da cabeça de Francine. Com isso, o sentido que pode ser autenticado é que Francine é a recordadora. De fato, nada garante que o próprio Max relembresse do diálogo enquanto assistia ao vídeo: seria algo até mesmo improvável (ele, provavelmente, evoca imagens-lembranças de momentos com sua avó – quando recebeu a notícia que ela tinha câncer, ou quando se despediu dela para entrar no programa etc). Os demais participantes não presenciaram a conversa e não poderiam lembrá-la. Para Francine, entretanto, é natural que quando Max afirma que não pode dizer o motivo de sua emoção ao ver a avó, ela se recorde do momento do passado em que ele lhe revelou e pediu segredo.

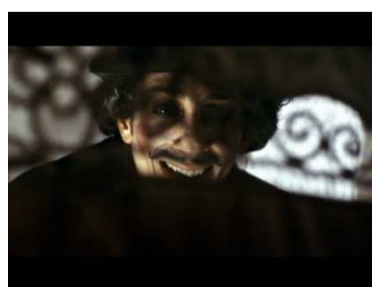
Ao encontrarmos *Imagens mentais* sob a moldura do gênero *reality show*, que enuncia um afastamento da ficção, como aponta o próprio termo *reality*, atestamos o quanto a fronteira entre os gêneros ficcional e documental é ilusória, e que um programa voltado à documentação do real também faz uso de construções provenientes de obras de ficção. Assim, as construções televisivas podem ofertar os sentidos de *imagens mentais* até mesmo em indivíduos que não são personagens fictícios.

3.4. Além do *flashback*

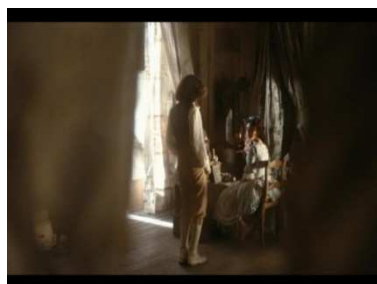
Até aqui na análise, limitei a cartografia das *imagens mentais* aos tempos televisivos que apresentam as moldurações do *flashback*. Sabemos, entretanto, que essa não é a única opção para realizar analepses, mas sim a mais convencional. O próprio começo da pesquisa é marcado pela percepção de produções televisivas que construíram a memória de indivíduos por procedimentos mais complexos: o caso das minisséries de Luiz Fernando Carvalho, *Capitu* e *A pedra do reino*. Como já descrevi antes, as duas minisséries constroem a recordação utilizando o recurso do campo/contra-campo e montando tempos diferentes no interior de um mesmo plano. Entretanto, para realizarem esses dois tipos de construção, as minisséries fazem uso de algumas molduras e moldurações que cartografo a seguir. Vejamos, então, as Figuras 32 e 33, compostas por quadros não sequenciais de ambas.



Quadro A



Quadro B



Quadro C



Quadro D



Quadro E

Figura 32: Minissérie *Capitu*

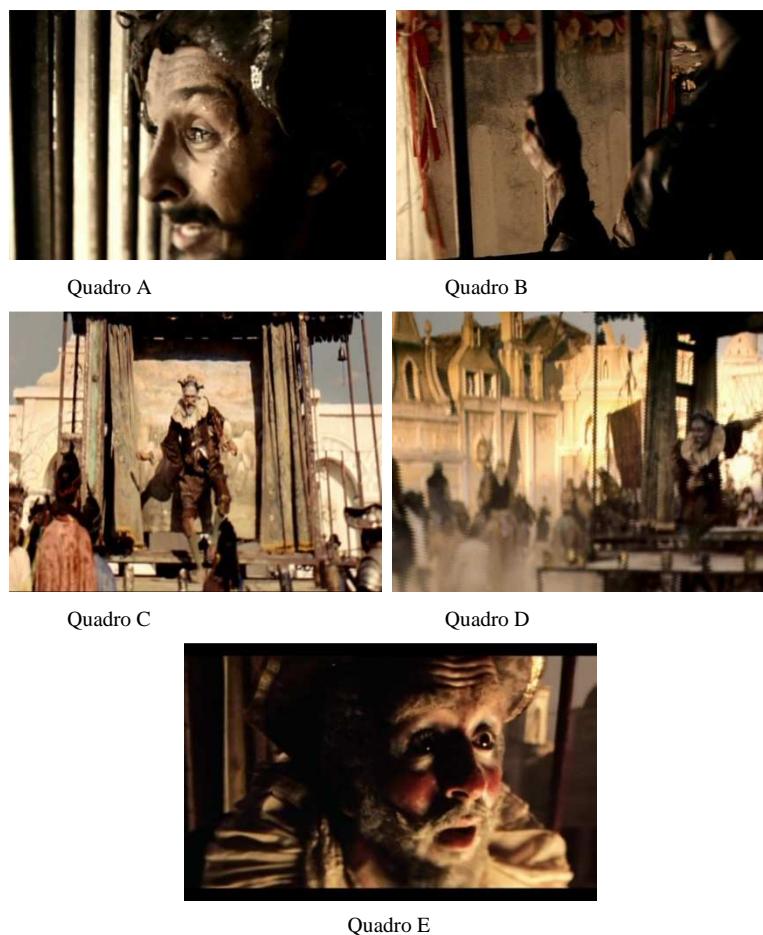


Figura 33: Minissérie *A pedra do reino*

Em *Capitu* (Figura 32), ao olharmos os quadros A, B, C e D, podemos perceber a presença de um objeto cênico em comum: lençóis estendidos. No quadro A, vemos a sombra do recordador percorrendo os lençóis; o quadro B é o campo do personagem Bentinho no presente, que olha através de um lençol; no quadro C, vemos o contra-campo, a visão do indivíduo, moldurado nas laterais pelos lençóis, e enquadrando Bentinho no passado; e no quadro D, os dois personagens em cena se posicionam entre os lençóis.

O curioso é que o termo “lençol” já foi utilizado por Deleuze, no livro *A imagem-tempo* (1990), como uma metáfora que remete à memória. Na interpretação dos trabalhos de Bergson, o autor criou a expressão *lençóis do passado*²⁴, para se referir às regiões acessíveis do passado em que nos colocamos para evocar uma lembrança. Com base nessa referência,

²⁴ Do original em francês, *nappe du passé*.

pude interpretar esses lençóis presentes nos quadros de *Capitu* como uma moldura que a agencia as orientações de tempo na minissérie. Vejamos como essa interpretação é autêntica.

No quadro A, a sombra que percorre os lençóis levam a interpretação de um indivíduo que trafega pelas regiões da memória, buscando uma lembrança específica. Os quadros B e C, que são um campo e um contra-campo, mostram o momento em que o personagem encontra a lembrança buscada, num determinado lençol pelo qual ele a observa. No quadro D, em que diferentes tempos são montados, é o lençol que estabelece um limiar no interior do plano entre o que é presente e o que é passado. Dessa forma, Carvalho, de forma consciente ou não, dá forma visual à metáfora de Deleuze: o diretor faz uso de uma molduração cenográfica e utiliza um objeto cênico como moldura que agencia os sentidos recordação.

Em *A pedra do reino* (Figura 33) Carvalho também opta por moldurações cenográficas para efetuar o retorno ao passado, mas não pelo uso da metáfora do lençol, e sim utilizando outros objetos cênicos como moldura. A diferença nesse caso, e o que torna a minissérie um tanto mais complexa do que *Capitu* no agenciamento dos sentidos, é que o personagem principal (Quaderna) desempenha o papel de recordador em dois tempos narrativos distintos, que se intercalam.

Primeiramente, vemos um Quaderna jovem, que recorda sua vida de dentro de uma prisão, como podemos ver no quadro A. Nessas cenas, são as grades da prisão que molduram o limiar entre passado e presente, desempenhando a mesma função dos lençóis em *Capitu*: no quadro B, em que ocorre a montagem de tempos num mesmo plano, podemos notar que o indivíduo que recorda – o tempo presente – encontra-se do lado de dentro da cela; do lado de fora estão as suas imagens-lembrança. Em segundo lugar, há também um Quaderna envelhecido, que enuncia sua narrativa de vida sob um palco, que pode ser visto no quadro C. Nas cenas do Quaderna idoso, o objeto cênico que encaminha as orientações de tempo é o próprio palco: no quadro D, vemos que as lembranças do personagem ocorrem em volta do palco, de onde ele as observa. Essas idas e vindas no tempo, com os diferentes níveis de lembrança, agenciadas por diferentes molduras cenográficas, tornam a minissérie uma construção realmente difícil de ser interpretada, o que provavelmente foi um dos motivos da baixa aceitação do público.

Essas molduras cenográficas não são uma constante em todas as cenas das duas minisséries. No decorrer dos capítulos, o retorno ao passado em *Capitu* também é construído sem os lençóis, e em *A pedra do reino*, o Quaderna idoso também desce do palco e se mistura com sua lembrança. Com isso, presente e passado poderiam se tornar indiscerníveis. Mas outro tipo de moldura fixa os dois personagens recordadores no pólo presente. Podemos notar

nos quadros E das duas figuras, que Bentinho e Quaderna são caracterizados de forma semelhante. Ambos trazem uma maquiagem expressiva, que se diferencia da caracterização dos demais indivíduos que fazem parte das suas lembranças. Assim, mesmo quando eles se misturam ao passado, ainda é possível destacá-los.

Quando tensionei o conceito de recordação de Kierkegaard a essas imagens das minisséries na Parte 1 da dissertação, mencionei que essa construção expressionista do passado se justificava pelo fato de ser uma memória sentimental. Podemos notar que os planos do pólo presente enquadram o rosto dos personagens, moldurando principalmente a expressão do olhar. Parece-me que esse tipo de montagem da cena, em que o passado pode ser visto pelo recordador, enfatiza o fator sentimental da recordação, principalmente um sentimento de nostalgia. A construção que vemos nessas minisséries, a meu ver, é um caso exemplar em que a recordação assume no audiovisual o seu caráter poético.

Certamente que essas molduras construídas por Carvalho, por traçarem caminhos criativos no agenciamento dos sentidos da *Recordação televisual*, se configuram como processos de subjetivação: vimos que elas tornam a decifração dos sentidos de recordação algo não tão simples e convencional como no uso *flashback*, o que é um risco em relação à aceitação do público (ambas as minisséries foram fracassos de audiência). Mas é evidente também que a sobreposição da moldura do formato “minissérie” possibilita uma experimentação da linguagem televisiva em relação a formatos de padrões mais rígidos, como o da telenovela. Segundo Daniel Filho²⁵ (2003, p. 62), um dos diretores de teledramaturgia da Rede Globo, as minisséries, diferente das novelas, são obras fechadas produzidas num ritmo menos intenso de gravação, o que permite aos realizadores um planejamento e acabamento mais aprimorado. Além disso, a própria maneira como esse formato é moldurado na grade de programação – após o horário nobre, por poucos dias (*Capitu* e *A pedra do reino*, por exemplo, ocuparam a grade por apenas cinco dias) – minimiza os riscos que a emissora poderia sofrer com a experimentação.

Mas isso não quer dizer que somente sob a moldura da minissérie as analepses possam ser construídas por opções mais criativas que o *flashback*. Vejamos o próximo tempo de TV, representado pela Figura 34.

²⁵ No livro *O circo eletrônico* (2003), Daniel Filho revela sua experiência como realizador de minisséries da Rede Globo: “Quando começamos a produzir as minisséries, queríamos um aprimoramento do que conseguimos nas novelas. De certa forma, até hoje, as minisséries provocam uma realimentação, uma releitura da novela, porque somos obrigados a usar quase a mesma estrutura dramática, mas com um outro ritmo das cenas e da própria filmagem. Há uma melhora da qualidade, as minisséries tendo um ritmo parecido com os primeiros capítulos de uma novela, com um acabamento melhor. Os atores, o diretor e a equipe saem do frenesi de gravar seis capítulos semanais. Sem esquecer os autores, que trabalham numa obra fechada, mais próxima de um romance, o que também facilita para eles” (2003, p.62).



Figura 34: Novela *Viver a vida*

A Figura 34 representa mais uma cena da novela *Viver a vida*, exibida na Rede Globo. Ou seja, temos aqui a moldura do formato “telenovela”, em que, como vimos, a rotina intensa de produção dificulta a criação. Na cena, temos uma típica analepse repetitiva, voltada à serialização: a personagem Renata (que vemos em todos os quadros) recorda da discussão que teve com o namorado, cena que veiculada no capítulo anterior. O procedimento mais convencional, que otimizaria o tempo da produção, seria um *flashback* sonoro, que repetiria o áudio da cena, com molduras sonoras que o vinculassem à mente de Renata. Outra opção recorrente seria o *flashback* repetitivo, reciclando as imagens da cena. Contudo, basta uma primeira observação da Figura 34 para percebermos que não há a inserção de uma cena do passado (nem sonora, nem visual), e a imagem não deixa de enquadrar a personagem que recorda. Como ocorre, então, o salto ao passado? Assim, nesse tempo de TV, apesar da moldura “novela”, a analepse foi realizada numa construção mais criativa, que inclusive é semelhante ao que vimos em *Capitu* e *A pedra do reino*.

No quadro A, vemos que Renata está de frente a um espelho. Sabemos disso, pois o enquadramento permite ver ao mesmo a personagem de costas para a câmera, como também o seu reflexo (de frente para a câmera), além da própria moldura física do espelho. Também vemos no espelho o reflexo de outra moldura física, ao fundo, que parece ser de uma janela. É

essa moldura que será o limiar entre o presente e o passado: no quadro B, surge a imagem do namorado dentro daquele quadro refletido, e ele repete o mesmo texto proferido no capítulo anterior. Como a superfície em que ele surge parece ser um vidro, sua imagem é um pouco desfocada (como se fosse um reflexo no vidro), o que faz com que ele pareça um fantasma: atribui o sentido de que ele não está ali presente, e que se trata de uma imagem produzida pela mente da personagem. Um movimento em *zoom in* aproxima o enquadramento, até que, no quadro C, passamos a ver só o reflexo do espelho, sendo que a recordação continua moldurada naquele quadro menor e, enfim, no quadro D, desaparece.

Essa construção se assemelha à das minisséries analisadas antes, pois vemos aqui também o uso de molduras e moldurações cenográficas no agenciamento dos sentidos de recordação: objetos cênicos como o espelho e a janela ao fundo. Também não há aqui uma construção que otimiza a produção, pois para realizá-la foram necessárias tanto moldurações de encenação – para produzir o efeito de que na recordação o namorado se dirige a Renata, o ator que o interpreta teve que regravar a cena olhando diretamente para a câmera –, como também de pós-produção – foi preciso adicionar efeitos que para desfocar a imagem da recordação, além de montá-la no interior do mesmo plano da recordadora.

Um dado importante, que me parece fornecer uma explicação lógica em relação à presença de uma construção mais complexa na moldura da novela, é o curto intervalo entre a exibição da cena no presente da narrativa e sua repetição como lembrança: o intervalo de um capítulo. Isso é uma pista de que, em casos como esse, os realizadores têm a consciência de que a cena gravada como presente, logo voltará como lembrança. É, assim, ao mesmo tempo, uma repetição tal como os *flashbacks* repetitivos e sonoros, mas que também pode ser planejada como lembrança desde sua gravação. Nesse caso especial, os realizadores puderam aprimorar a analepse repetitiva, planejando uma construção mais criativa. Com isso, vemos que mesmo as telenovelas, que são controladas por um ritmo de produção intenso, podem encontrar caminhos de subjetivação.

4. Reviravolta: o conceito de *Recordação televisual*

Analisei, então, em três constelações, o processo de atualização da *Recordação televisual*. É importante reiterar, mais uma vez, que as constelações não são categorias excludentes e nada impede que uma mesma construção televisiva se aproxime das três: tenha conjuntamente traços de *Relatos de vida*, de *Testemunhos de fatos televisivos* e de *Imagens mentais*. É importante também esclarecer que essas constelações (e os atuais que utilizei para traçá-las) não esgotam a *Recordação televisual*: outras constelações podem ser imaginadas.

Com as constelações, meu objetivo era, como já foi mencionado, cartografar as linhas de diferenciação que partem da *Recordação televisual*, tanto quando elas se encontram bem afastadas (as diferenças mais evidentes, que se dão entre as constelações), como também em casos de atuais que mantêm uma proximidade (diferenças mais sutis, no interior de uma constelação). A importância da metáfora, dessa maneira, foi permitir a cartografia da diferença, sem com isso dividir a pesquisa em vários objetos: os atuais, apesar de evidentemente diferentes, não deixaram de compor um mesmo universo, uma unidade.

Este capítulo é destinado para a já anunciada etapa da reviravolta, dando continuidade ao método intuitivo de Bergson. O passo executado aqui é justamente a construção do ponto de unificação entre os atuais: é quando convirjo, enfim, as linhas de diferenciação cartografadas nos três capítulos anteriores para um mesmo ponto virtual. Ultrapassaremos o objeto misto (dualismo), que era um estado confuso, e chegaremos ao conceito de *Recordação televisual* (monismo), um virtual que deve ter um máximo de precisão.

Deleuze (1999) afirma que após a reviravolta, existe ainda outro passo a ser cumprido no método intuitivo, em que a precisão do virtual é testada. É a etapa do *dualismo reencontrado*. Segundo o autor, é preciso que o monismo formado na reviravolta reencontre os atuais do qual ele partiu, de forma que sua validade seja colocada à prova. A condição de precisão do virtual “só será preenchida se formos capazes de, a partir do monismo, reencontrar o dualismo e de dar conta deste em um novo plano” (DELEUZE, 1999, p. 75).

Evidente que no decorrer da pesquisa, formar o monismo e reencontrar o dualismo remeteu a um percurso de idas e vindas: quando acreditava ter chegado à definição precisa da *Recordação televisual*, eis que o teste dela com algum atual apontava dissonância, e era preciso, então, repensá-la. Textualmente, opto por apresentar esse processo da seguinte

maneira: conforme vou apresentando a versão final do conceito (aquela em que consegui reencontrar o dualismo), mostro sua adequação com os atuais analisados, citando-os.

É importante fazer alguns esclarecimentos em relação ao procedimento utilizado para convergir essas linhas divergentes e sobre a natureza do conceito criado. Em primeiro lugar, o virtual apreendido na reviravolta não pode apenas apresentar o que os atuais têm em comum, pois essa generalização já estava dada no ponto de partida, na descrição do objeto. Deve, sim, como já disse, congrega todos os seus graus cartografados, o que possibilita sua observação num espectro mais amplo de tempos televisivos. A convergência das linhas de diferenciação remete, assim, à percepção das regularidades em relação às molduras e moldurações que agem no processo de atualização. Mas isso também não significa uma mera listagem das molduras mais frequentes nas construções televisivas analisadas. Na verdade, a *Recordação televisual* foi criada num procedimento interpretativo, que relaciona as informações que compuseram o objeto de pesquisa, com os dados obtidos na análise. Dessa forma, o conceito nasce na articulação de tudo o que foi escrito nesta dissertação, e nem precisarei, assim, de muitas páginas para compô-lo. Estamos aqui no cume de nossa escalada e chega o momento agora de olhar para baixo.

Para começar, então, relembremos o ponto em que nos encontrávamos antes da análise, com o objeto misto *Recordação televisual*. Ele foi composto, de um lado, por teorias comunicacionais sobre televisão, e também por informações sobre memória provenientes dos pensamentos de Bergson, Ricoeur e Kierkegaard. Em suma, descrevi o objeto como uma ethicidade televisiva formada na tríade memória-indivíduo-sentimentos. Iniciemos a reviravolta...

Em relação ao papel da memória nessa tríade, vimos com Bergson que se trata de um ato formado em dois pólos, que se diferem por natureza: “deixamos o presente” e saltamos para uma “certa região do passado” (BERGSON, 1990, p. 110). A *Recordação televisual* se atualiza, então, a partir de molduras que estabelecem essa polaridade: ofertam os sentidos do que é passado e o que é presente.

Essas molduras da polaridade presente/passado são formadas de acordo com um tipo regular de moldurações: o pólo presente é normalmente construído num uso naturalista da linguagem televisiva, ofertando com isso o sentido de realidade, de presença. Já o pólo passado caracteriza-se pela inserção de molduras que modificam o naturalismo do presente (diferenciando-se dele), e que agenciam o sentido de algo que não se desprende de uma natureza virtual, e que, por isso, está ausente no presente. Por exemplo: a manipulação das cores das imagens (o uso do preto e branco, dos tons amarelados, ou a mera mudança de

coloração que diferencia os tempos); os efeitos de transição dos *flashbacks*; a inserção de elementos gráficos, como bordas nas imagens; o uso de fotografias, de imagens de arquivo; a inserção de efeitos sonoros; ou até a simples molduração do *talking head*, que polariza o presente na imagem visual, e o passado no discurso oral. Mesmo nos casos em que presente e passado são montados no interior de um mesmo plano, como nas minisséries de Luiz Fernando Carvalho, ou numa das sequências da novela *Viver a vida*, vimos que objetos cênicos são acionados como molduras que ofertam essa polaridade.

O segundo componente da tríade aponta que o sujeito da memória (quem salta do presente ao passado) é o indivíduo. Como vimos no pensamento de Ricoeur (2007), isso significa que a televisão, ao construir memórias individuais, confere ao passado os sentidos de intimidade e posse privada. Mas a posse individual não significa que a *Recordação televisual* se caracteriza por uma liberdade dos indivíduos em relação à produção de memória (a subjetivação). Isso porque as memórias são regidas por linhas de forças que as conduzem conforme a orientação discursiva. As linhas de força mais regulares são a edição (programas gravados que podem filtrar o improvisado dos indivíduos), a seleção dos indivíduos (e a distribuição deles em espaços específicos da grade de programação, segundo o papel que desempenham na TV), os acordos de bastidores, as pré-entrevistas, o papel desempenhado pelos interlocutores, as encenações dramáticas. Assim, a TV (os enunciadores televisivos, como as emissoras, os anunciantes, partidos políticos e outros) garante que a memória, mesmo configurando-se como uma visão pessoal do passado, perpetue seu discurso estratégico.

Como vimos com Kierkegaard (2002), ao se reportar ao passado individualmente, o recordador extrairá sentimentos dele (o terceiro elemento que compõe a tríade). Esses sentimentos são expressos, portanto, naturalmente, pelos próprios indivíduos, na oralidade, ou por gestos, expressões faciais, etc. Ainda assim, nas construções televisivas que analisamos, pudemos notar que a televisão utiliza uma série de molduras e moldurações que ofertam os sentimentos dos recordadores. As mais recorrentes são o *close-up* (que moldura os sentimentos expressos nos rostos dos indivíduos), o ritmo da edição e o uso de cores (que molduram um clima psicológico nas imagens-lembrança); a linguagem escrita (que enfatiza os sentimentos em palavras, principalmente em textos de caracteres); a linguagem sonora, como tons de narração ou uso de trilha musical; e até mesmo a oferta da interioridade dos indivíduos para serem interpretadas pelos espectadores, como no caso da imagem termográfica do programa *Big Brother Brasil*.

A presença desse tipo de moldura aponta que o sentimento que o indivíduo extrai do seu passado é um componente importante na formação discursiva da *Recordação televisual*. Alguns exemplos: o *merchandising* social é construído a partir do sentimento de superação de depoentes; o discurso de intolerância à injustiça está relacionado à tristeza das vítimas; as imagens-lembranças dos *flashbacks* são interpretadas conforme a expressão do estado emocional do recordador. Dessa forma, o agenciamento dos sentimentos de quem recorda configura-se como mais uma linha que orienta o discurso.

Atestamos, durante a análise, àquilo que as teorias comunicacionais utilizadas já nos apontavam: os discursos da *Recordação televisual* são formados a partir da enunciação e visibilidade de saberes e práticas atravessadas pelo o ato de recordar, que podem ser, inclusive, anteriores à própria invenção da TV. Vimos que a *Recordação televisual* se atualiza na midiaticização de saberes da Psicanálise, da Justiça, da Narratologia, de práticas religiosas, jornalísticas, publicitárias, de investigação policial, do cinema. Algumas molduras e moldurações são provenientes desses saberes e práticas especificamente. Por exemplo: no programa *Tribunal na TV*, diversas molduras do cenário e do figurino referem-se à prática do julgamento.

Atestamos também outro ponto defendido pelos pensamentos de televisão que compuseram o objeto (o conceito de ethicidade, principalmente): a *Recordação televisual* supera a dicotomia entre documental e ficcional, pois o discurso é formado muitas vezes no atravessamento de gêneros. Programas que se enunciam com pretensão de realidade, utilizam moldurações próprias da teledramaturgia, como as encenações presentes no *Linha direta*, *Tribunal na TV*, *Márcia*, ou a construção de *imagens mentais* em indivíduos reais, caso que vimos no *Big Brother Brasil*. Por outro lado, programas que são obviamente ficcionais, como as telenovelas *Páginas da vida* e *Viver a vida*, também utilizaram de moldurações mais comuns ao gênero jornalístico, apresentando depoimentos de pessoas reais.

Nos casos em que o discurso é formado no atravessamento de gêneros, mais um tipo de moldura pode ser utilizada na construção da *Recordação televisual*. Denominei-as durante a análise de molduras de vinculação, pois são utilizadas justamente para vincular um tempo de TV a uma moldura de gênero que não lhe seria próprio. Essas molduras são, naturalmente, qualquer elemento que identifique um determinado programa. Em *Páginas da vida* e *Viver a vida*, vimos elementos gráficos nos depoimentos reais que remetiam às vinhetas de abertura das novelas. Nos casos dos programas *Linha direta*, *Tribunal na TV*, *Márcia*, essas molduras tomam a forma de logomarcas, palavras, barra de caracteres.

O controle da memória e dos sentimentos dos indivíduos, da visibilidade de saberes e práticas, e do atravessamento de gêneros, permite que a televisão construa discursos que perpetuam seu poder: cada construção sobre o passado remete a uma ação televisiva que é engendrada. Por exemplo: o programa *Casos de família* enuncia um discurso terapêutico a partir do passado conflituoso de indivíduos, e com isso atribui para si uma função social; ou a construção de analepses, que aciona a serialização das narrativas; ou os casos de autopromoção das celebridades, que efetivam o *star system* televisivo; ou ainda, o acesso à memória das testemunhas, que permite a reconstituição e exploração de casos de justiça que repercutiram na sociedade. Dessa forma, a *Recordação televisual*, apesar de ser uma prática que se volta ao passado, tem seu uso estreitamente vinculado a uma ação no presente.

Há, porém, evidentemente, a possibilidade de que o discurso enunciado siga uma orientação diferente da pretendida pela TV, e nesses casos as ações televisivas também tomam um rumo inverso. Se os depoimentos da novela *Páginas da vida* conferiam à Rede Globo uma imagem de responsabilidade social, vimos que a transposição de suas linhas de força – na visibilidade de uma temática que permanecia não-discursiva na moldura da telenovela (a masturbação) – provocou justamente o contrário: uma repercussão negativa à imagem da emissora. Se a opção da TV pelo recurso do *flashback* visa um agenciamento convencional dos sentidos de recordação, vimos que as minisséries de Luiz Fernando Carvalho, ao optarem por construções criativas, tornam a decifração dos sentidos um exercício mais complexo.

Os processos de subjetivação da *Recordação televisual* podem ocorrer pela ação solitária dos indivíduos que recordam, por intermédio dos realizadores televisivos, ou pela ação conjunta de ambos. No caso dos recordadores, eles podem utilizar o imprevisto característico das transmissões ao vivo para traçar linhas de fuga em relação ao controle de suas memórias, e enunciar, assim, o não-dito. Em programas gravados, porém, os recordadores dependem da vontade ou da negligência dos produtores televisivos para que a subjetivação se concretize, como vimos no depoimento da novela *Páginas da vida*. Quando isso acontece, entretanto, o dispositivo rapidamente se atualiza, e lança novas linhas de força para garantir que a fuga discursiva não se repita.

Os realizadores podem também promover processos de subjetivação ao buscarem caminhos criativos em relação ao uso convencional das molduras e moldurações na atualização da *Recordação televisual*. Foi o que vimos nas minisséries de Carvalho. Mas também poderia ocorrer em casos não tão extremos. Para usar um exemplo simples, seria uma

subjetivação se um realizador invertesse as molduras que agenciam a polaridade da memória e utilizasse o preto-e-branco em imagens do presente e cores naturais nas imagens-lembrança.

Como encerramento da reviravolta e da formação do conceito, podemos definir, então, a *Recordação televisual* como uma prática televisiva de construção de memórias individuais, que possibilita à TV conferir ao passado os sentidos de intimidade e de possessão privada. Mas apesar da posse individual, essas memórias são regidas por linhas de força (lançadas pela TV) que as conduzem segundo a orientação discursiva da televisão. O retorno no tempo é construído por molduras que agenciam a polaridade passado/presente. Molduras de sentimentos agenciam a relação que o indivíduo tem com o seu passado. O discurso é formado também pela visibilidade de saberes e práticas, que originam molduras específicas. Molduras de vinculação são utilizadas quando a construção se dá no atravessamento de gêneros. Todos esses elementos discursivos permitem que a *Recordação televisual* engendre ações que perpetuam o poder da TV (de quem enuncia). Embora os indivíduos e/ou os realizadores televisivos possam transpor esse poder e traçar linhas de subjetivação, numa orientação diferente dos discursos dominantes.

Considerações finais

Memória e Comunicação: reflexão da interface

Nesta dissertação, visei a reconstrução do caminho percorrido na pesquisa. Na primeira parte, vimos o desenvolvimento teórico e as mudanças na observação, que resultaram na composição do objeto. Para apreendê-lo de forma precisa, fiz uma planificação teórico-metodológica, que foi inspirada principalmente pelo pensamento intuitivo de Bergson. Na segunda parte, coloquei o planejamento em prática, no enfrentamento analítico-interpretativo do material empírico – as etapas de Viravolta e Reviravolta – tendo como resultado a criação do conceito de *Recordação televisual*, que me parece oferecer ao campo da Comunicação um pensamento inovador, relevante e preciso sobre a articulação das temáticas “televisão” e “memória”. A seguir, listo alguns argumentos em favor dessas características do conceito.

Penso que sua relevância está principalmente na inserção do componente do Indivíduo na equação “Memória + TV”. Kilpp, num texto referente a uma determinada pesquisa que também articulava memória e televisão, afirmou: “Conhecer os modos como a televisão produz memória e os mais ou menos discretos que ela usa para sabotar memória é uma questão estratégia” (2008, p. 104). A *Recordação televisual* é um conceito que se debruça no conhecimento de um modo específico de produção televisiva de memória, que envolve a participação dos indivíduos que nos são aproximados pelo meio. E essa não é uma articulação arbitrária, na medida em que tanto os indivíduos são componentes naturais das unidades televisivas, como também já tiveram seu papel problematizado na produção de memória, pela tradição filosófica do olhar interior. O conceito foi criado, assim, numa secção natural entre esses três elementos.

A inclusão dos indivíduos na criação do conceito não remeteu apenas a adição de mais um elemento, mas estabeleceu uma relação dinâmica com os outros componentes envolvidos na problematização. Como vimos no pensamento de Ricoeur, a atribuição da memória ao indivíduo implica em características que a diferenciam de uma memória coletiva ou pública (naturalmente atribuída aos processos televisivos), como a posse privada, a intimidade, e seu caráter identitário. Mas foi ancorado na filosofia de Kierkegaard (no conceito de recordação) que percebi que a relação entre memória e indivíduo (alguém que por si só volta ao passado) resultaria na inclusão de outro elemento na problematização: os sentimentos. E como vimos, a

Recordação televisual mostrou-se uma prática acionada pela TV quando a formação discursiva requer algum sentimento individual sobre o passado. Foi o que me motivou a manter o termo recordação (que surgiu na pesquisa por um texto de Lukács) no conceito, ao invés de *Memória televisual*, ou *Lembrança televisual*: expresso com isso que se trata da construção de uma memória sentimental, pertencente a um indivíduo, e não a uma prática em que a TV acessa sua própria memória e constrói narrativas impessoais sobre o passado.

A inovação que a *Recordação televisual* traz para os estudos de televisão está, a meu ver, na contração de uma multiplicidade de tempos de TV. Para isso o método bergsoniano foi fundamental. Construções televisivas que já haviam sido analisadas separadamente (por pertencerem aos diversos tipos unidades televisivas, aos diferentes gêneros, e por estarem espalhadas pela grade de programação) congregam aqui uma unidade, o que evidencia a heterogeneidade e movência próprias das práticas de enunciação desse meio. Após o fim da reviravolta, voltei naturalmente ao fluxo da TV sem buscar o reconhecimento atento, mas como um espectador habitual (se é que é possível o retorno a essa condição após o espírito ter percorrido todo esse caminho), e mesmo assim pude perceber outras construções televisivas que tinham consonância com o conceito criado. Isso, de certa forma, é um sinal da precisão das etapas de viravolta e reviravolta, e da processualidade da *Recordação televisual*, que não deixa de se atualizar.

Feitas essas considerações sobre o conceito, gostaria de propor nesta dissertação ainda uma última discussão, que nos faz voltar para o passado da pesquisa, mas que também reflete o presente e aponta para o futuro...

Retornaremos ao passado, pois vou retomar alguns pontos que discorri ao longo do texto para seguir noutro rumo, de proporções mais gerais: refletir sobre as contribuições que a pesquisa de interface realizada aqui pode oferecer para a construção do campo da Comunicação.

Essa relação entre interfaces e a construção do campo foi problematizada por Braga (2004). Para o autor, os estudos de interface são frequentemente dispersores das questões próprias do campo, pois são “zonas em que facilmente os objetivos ‘comunicacionais’ se permeiam em outros objetivos e processos; e eventualmente se diluem” (BRAGA, 2004, p. 04). Como disse no decorrer da pesquisa, isso ocorre para o autor nos casos em que a “outra interface” se torna teórica e metodologicamente dominante.

O que Braga propõe é um caminho inverso: em vez de dispersar, as interfaces devem ser um espaço de construção do campo. Mas esse processo não pode ser encarado como um laxismo em relação aos estudos de interface, “deixar acontecer para depois interpretar”

(BRAGA, 2004, p. 03), mas sim exige o que o autor denomina de desentranhamento: um esforço de extrair da interface questões propriamente comunicacionais. Isso não significa, porém, a formulação de um “comunicacional abstrato”, um estado puro. Na verdade, é um reflexo de como a Comunicação permeia outros campos científicos, como pano de fundo para suas questões específicas.

A pergunta que move essa última discussão, então, é a seguinte: o que há de comunicacional nos estudos comunicacionais de memória? Evidente que essa é uma questão desafiadora e não tenho aqui a menor pretensão de respondê-la. A pergunta é apenas um horizonte para a reflexão, e o movimento que busco é justamente interpretar a interface realizada na pesquisa (os pensamentos filosóficos que compuseram o objeto comunicacional estudado), para tentar desentranhar dela alguma contribuição que nos ajude a compreensão das fronteiras do nosso campo referentes à temática da memória. É o que faço a seguir.

Vimos que a interdisciplinaridade própria do tema “memória” possibilita à Comunicação diversas opções de interface, com a História, Psicologia, Sociologia, Neurociências, Filosofia. Listei na dissertação, inclusive, algumas tendências: estudos sobre história das mídias, com a memória sob uma perspectiva histórica; pesquisas focadas no subsistema da recepção, com a memória pensada numa vertente sociológica; e os trabalhos que focam no pólo da produção, uma memória produzida pelos meios, em que são acionados pensamentos fenomenológicos.

Creio que podemos transpor a essas duas últimas tendências o pensamento de Ricoeur, e problematizar, então, qual seria o sujeito da memória para o nosso campo. Encontramos na Comunicação, da mesma forma, dois pólos: o sujeito “receptores”, o que é equivalente a sociedade, e repercute o pensamento de Halbwachs sobre uma memória de posse coletiva; e o sujeito “emissor”, que pode ser as mídias ou indivíduos, o que torna a memória de posse privada. Contudo, esses dois pólos não formam um par de oposição (não se anulam, ou pelo menos não deveriam), mas sim são complementares: subsistemas de um mesmo processo. A divisão parece ser mais uma tradição do campo, talvez proveniente das dificuldades práticas de congregar os dois sujeitos numa mesma pesquisa.

Baseados nessa dupla incidência de atribuição, poderíamos afirmar aqui que a Comunicação é um campo que possibilita ao pesquisador uma escolha em relação ao sujeito da memória, a partir da interface com outros campos em que essa questão é definida. A atribuição da memória a um sujeito não seria, assim, uma discussão propriamente comunicacional. Mas é aqui que gostaria de ensaiar uma contribuição ao campo, desentranhada do pensamento de Ricoeur, que vai de encontro a essas proposições anteriores.

A meu ver, quando Ricoeur buscou superar a dicotomia entre a sociologia da memória coletiva e a fenomenologia da memória individual, ele fornece uma solução propriamente comunicacional para a questão da atribuição. O sujeito da memória para a Comunicação não seria nem os receptores, nem emissores, mas sim os próximos. A proximidade é o fator que permite que a memória seja comunicada, que passe do pólo individual ao coletivo, e vice-versa. Essa atribuição aos próximos não é, assim, uma negação dos outros dois sujeitos, mas sim os engloba como partes de um mesmo processo.

Ao considerarmos os próximos como o sujeito da memória na Comunicação, podemos trabalhar a temática sem que os processos comunicacionais percam em complexidade numa observação dualista dos outros possíveis sujeitos (emissão e recepção). Esse sujeito é, assim, consonante com a processualidade entre os subsistemas, e está de acordo com modelos de observação mais flexíveis, que nos colocam nos trânsitos da memória, entre o privado e o público. Não seria o “estar entre” algo próprio do nosso campo?

É certo que as tecnologias comunicacionais promovem na sociedade uma alteração nas relações de proximidade e distanciamento, que superam uma modalidade meramente espacial do trânsito de memórias. A transmissão televisiva, por exemplo, nos aproxima de lugares, fatos, indivíduos espacialmente distantes (o privado se torna público). Em muitos casos, as imagens-lembranças que produzimos em nossa interioridade remetem as próprias imagens televisivas: ao recordamos de um evento público que não presenciamos, como um jogo de futebol, ou a posse de um presidente, o único referencial que temos são as imagens da cobertura midiática (o público se torna privado). Assim, as mídias instauram novas modalidades de proximidade que possibilitam as trocas de memória entre o individual e o coletivo.

Mas é preciso fazer aqui dois movimentos para marcarmos um ponto de intercessão entre a Comunicação e a atribuição da memória aos próximos. O primeiro é que não podemos restringir a discussão da proximidade apenas a um viés tecnológico. Pois, em primeiro lugar, a relação entre distanciamento e aproximação passa também por uma questão discursiva: segundo Ricoeur, aproximar é “tornar-se próximo”, mas é também “sentir-se próximo” (2007, p. 141). Usando como exemplo o conceito de *Recordação televisual*, vimos que a televisão promove a aproximação de indivíduos buscando uma enunciação que perpetue seu poder. Um exemplo disso é o culto das celebridades: o que faz com que os receptores se sintam próximos das personalidades televisivas, a ponto de cultuá-las? A proximidade também é, dessa forma, agenciada.

Ainda em relação a esse primeiro movimento, que afasta o determinismo tecnológico, vimos no primeiro capítulo da Parte 1 que o fator de proximidade da memória está relacionado à atestação da existência. Citei o exemplo fornecido por Ricoeur, de que não conseguimos lembrar-nos de nosso nascimento, e para isso precisamos trocar memórias com nossos próximos: são eles que atestam que existimos nesse ponto da nossa vida. Vale aqui repetir a citação do autor: “meus próximos são aqueles que me aprovam por existir e cuja existência aprovo na reciprocidade e na igualdade da estima” (RICOEUR, 2007, p. 142). Dessa forma, é coerente considerar que as novas modalidades de proximidade instauradas na sociedade midiaticizada levam também a uma redefinição da existência. Vale repetir aqui também outra citação que fiz durante a dissertação, de Pedro Gomes: “se um aspecto ou um fato não é midiaticizado, parece não existir” (GOMES, 2008, p. 22).

Podemos citar alguns exemplos dessa nova existência midiaticizada. O que leva uma pessoa comum a participar de um programa de *reality show*, senão a busca por atestar sua existência (sair da esfera privada e fazer parte da memória pública)? Não é a toa que para os participantes desses programas a eliminação é o momento mais dramático: sair da rotina da TV significa deixar de existir. Outro exemplo: o que leva indivíduos a participarem de redes sociais digitais? A hipertextualidade da internet permite uma proximidade multilateral, que cria novas práticas de trânsito de memória. Existir nesse espaço virtual (tornar-se e sentir-se próximo) remete as trocas de fotografias pessoais, de mensagens de texto, vídeos, interfaces virtuais e avatares personalizados etc. As novas relações de proximidade criam, assim, uma nova estética da existência.

O primeiro movimento, então, para tornar a proximidade da memória uma questão própria do campo é pensá-la num olhar macro, que garanta o vínculo entre tecnologia, linguagem e cultura. Creio que é produtivo entender que a sociedade em midiaticização se caracteriza pela urgência de *dispositivos de proximidade*, ainda no sentido foucaultiano de dispositivo. Essa definição indica que as novas modalidades de proximidade e trânsito de memórias são compostas por um conjunto heterogêneo e movente de elementos, que perpassam as dimensões do poder, saber e subjetividade.

O segundo movimento necessário é que não podemos restringir os dispositivos de proximidade à ação das mídias. Isso porque não há consenso em relação à definição das mídias como núcleo do campo. De fato, os fluxos da memória ocorrem também intermediados por outros tipos de interações sociais, em modalidades de aproximação não-midiáticas.

Evidente que essa tentativa de desentranhamento do comunicacional no pensamento de Ricoeur (a reflexão que proponho sobre a definição dos próximos como sujeito da

memória no nosso campo) possui aqui um caráter ensaístico, e envolve outras questões, mais complexas, que não consigo perceber nesse momento presente. Contudo, mesmo sendo breve e incipiente, essa discussão me pareceu ser a forma mais honesta de encerrar a dissertação. Pois, além de tentar contribuir de forma mais geral ao campo, exponho aqui os pensamentos em que me encontro agora, que representam, portanto, o final do caminho percorrido: o momento da reviravolta (o “olhar do alto”) possibilitou não apenas a criação do conceito de *Recordação televisual*, mas também vislumbrar outros desdobramentos deste estudo. Eis, assim, que o fim anuncia uma nova escalada: a necessidade de prosseguir essa reflexão em outros espaços de pesquisa. É nesse sentido que essas considerações finais apontam também para o futuro.

Ficam, então, como contribuição à construção do campo, as seguintes perguntas: *não seriam “os próximos” o sujeito da memória para a Comunicação? O estudo dos dispositivos de proximidade (desenredar os elementos heterogêneos que compõem as modalidades de aproximação, para nos instalarmos nos trânsitos da memória) não seria uma abordagem propriamente comunicacional dessa temática?*

Referências

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 2005.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

BENJAMIM, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERGSON. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

_____. **Memória e vida**: textos escolhidos. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.

_____, Henri. **Duração e simultaneidade**: a propósito de uma teoria de Einstein. São Paulo: Martins Fontes, 2006c.

BOLLE, Willi. A Metrópole como médium-de-reflexão. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) **Leituras de Walter Benjamin**, São Paulo: Annablume, 1999.

_____. As siglas em cores no trabalho das passagens, de W. Benjamin. **Estudos Avançados**. São Paulo: 1996, n. 27.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.

_____. Os estudos de interface como espaço de construção do Campo da Comunicação. **Grupo de Trabalho Epistemologia da Comunicação**, XIII Compós. São Bernardo do Campo, 2004.

BRUNO, Fernanda. A enunciação de si na Modernidade. In: FAUSTO NETO, Antônio; PINTO, Milton José (orgs.). **O indivíduo e as mídias**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

CASTELLS, Manuel. **A era da informação**: economia, sociedade e cultura; v. 1, A Sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CARVALHO, Luiz Fernando et al. **Capitu**: minissérie de Luiz Fernando Carvalho a partir da obra Dom Casmurro, de Machado de Assis. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

_____. O que é um dispositivo? **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1996.

DOYLE, Arthur Conan. **As melhores histórias de Sherlock Holmes**. Porto Alegre: L&PM, 2010

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

EMERIM, Cárilda. Informação televisiva: entrevista. In: DUARTE, Elizabeth; CASTRO, Mária Lília (orgs.). **Televisão**: entre o mercado e a academia. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

FAUSTO NETO, Antônio. **Comunicação e mídia impressa**: estudo sobre a Aids. São Paulo: Hackers Editores, 1999.

FERREIRA, Jairo. Uma abordagem triádica dos dispositivos midiáticos. **Líbero**, São Paulo: Facasper, 2006, n. 17.

FILHO, Daniel. **O circo eletrônico**: fazendo TV no Brasil. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1996.

GENETTE, Gerard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veiga, 1980.

GOMES, Pedro Gilberto. O processo de midiaticização da sociedade e sua incidência em determinadas práticas sociossimbólicas na contemporaneidade: a relação mídia e religião. In: FAUSTO NETO, Antonio (Org). **Midiaticização e processos sociais na América Latina**. São Paulo: Paulus, 2008.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

JAMESON, Frederic. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2006.

KIERKEGAARD, Sören. **O banquete**. Lisboa: Guimarães Editores, 2002.

KILPP, Suzana. **Audiovisualidades do voyeurismo televisivo: apontamentos sobre a televisão**. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **Ethnicidades televisivas: sentidos identitários na TV: moldurações homológicas e tensionamentos**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Editora 34, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo, Editora SENAC, 2000.

_____. Anamorfozes cronotópicas ou a quarta dimensão da imagem. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

MARRE, Jacques A. L. A construção do objeto científico na investigação empírica. **Seminário de Pesquisa do Oeste do Paraná**, Paraná: 1991.

MORAES, Dênis (org). **Sociedade midiaticizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

MOUILLAUD, Maurice. Da forma ao sentido. In: PORTO, Sérgio (org.). **O jornal**: da forma ao sentido. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org.) **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1991.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papyrus, 2008.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 1996, v. 39 n. 1.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**. Florianópolis: 2000, n. 18.

PARENTE, André. Pensar em rede: do livro às redes de comunicação. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**. Intercom, vol. XXIII, n. 1.

PELLAUER, David. **Comprender Ricoeur**. Petrópolis: Vozes, 2009.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: 1992 n. 10.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. São Paulo: Editora Unicamp, 2007.

_____. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papyrus, 1991.

RUIZ, Castor Bartolomé. **Justiça e memória**: para uma crítica ética da violência. São Leopoldo: Unisinos, 2009

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa**: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker editores, 2001.

SEBEOK, Thomas A.; UMIKER-SEBEOK, Jean. Você Conhece meu método. In: ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas (orgs.). **O signo de três**: Dupin, Holmes, Pierce. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

TUCHERMAN, Ieda; SAINT-CLAIR, Ericson. O corpo transparente: dispositivos de visibilidade e mutações do olhar. **Intexto**. Porto alegre: Ufrgs, 2008, v.2, n. 9.

Videografia e sites consultados:

Observação: alguns dos vídeos que compuseram o *corpus* estão ausentes nas referências, por não estarem mais hospedados nos endereços eletrônicos em que foram coletados. Em algumas dessas ocorrências, optei por substituí-los na lista abaixo por *links* referentes a outros vídeos que pertencem aos mesmos programas, nos casos em que eles apresentam molduras e moldurações idênticas a dos atuais analisados, para que pudessem, da mesma forma, ilustrar a leitura. Em outros casos, porém, por se tratarem de construções televisivas singulares, essa substituição não foi possível. A opção de organização das referências foi pelo ordenamento das figuras para facilitar a verificação do leitor.

Figura 1: Capitu. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2009. DVD (4h30min).

Figura 2: A Pedra do reino. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2007. DVD (4h36min).

Figura 3: Os Maias. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2004. DVD (940min).

Figura 4: Elaborada pelo autor.

Figura 5: Fonte 1 – Capitu. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2009. DVD (4h30min). Fonte 2 – A Pedra do reino. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2007. DVD (4h36min).

Figura 6: Elaborada pelo autor.

Figura 7: <http://www.youtube.com/watch?v=bg7Pv1HmBEo>

Figura 8: <http://www.youtube.com/watch?v=YPylkjTsnkc>

Figura 9 (substituída): <http://www.youtube.com/watch?v=ACcOpYr4uWg&feature=fvwrel>

Figura 10: <http://www.youtube.com/watch?v=dTpn5NZAAKU>

Figura 11: <http://www.youtube.com/watch?v=T0Guwd559CE>

Figura 12: <http://www.youtube.com/watch?v=aJISAgk9PsY>

Figura 13: <http://www.youtube.com/watch?v=tXwCekNEqkx&feature=related>

Figura 14: <http://videoshow.globo.com/VideoShow/Noticias/0,,MUL1641319-16952,00-O+COMECO+DE+TUDO+LARISSA+MACIEL+CONTA+A+SUA+HISTORIA.html>

Figura 15: <http://www.youtube.com/watch?v=VQOfPF1ZQUM>

Figura 16: *YouTube* (link indisponível)

Figura 17: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2011/02/itamaraty-condena-detencao-de-jornalistas-brasileiros-no-egito.html>

Figura 18:

http://videos.band.com.br/v_85161_regiao_serrana_ainda_tem_locais_cobertos_por_lama_e_sem_acesso.htm

Figura 19: http://www.youtube.com/watch?v=GffogSO8_IA

Figura 20: <http://www.youtube.com/watch?v=KPEKGdUCi6Y>

Figura 21: <http://www.youtube.com/watch?v=eIALC2Ald28>

Figura 22: <http://www.youtube.com/watch?v=UsiF7x6l7eE>

Figura 23: *YouTube* (link indisponível)

Figura 24: <http://www.youtube.com/watch?v=9yHpljp92Fw&feature=related>

Figura 25 (substituída): <http://www.youtube.com/watch?v=KrAh-C7KXIc&feature=related>

Figura 26: <http://www.youtube.com/watch?v=J2snl3REMfg>

Figura 27: <http://www.youtube.com/watch?v=s2BEB8HoWbg>

Figura 28 (substituída): <http://www.youtube.com/watch?v=s9LddUhDhpM&feature=fvsr>

Figura 29: <http://www.youtube.com/watch?v=j1X-4E9nHOU&feature=related>

Figura 30: <http://www.youtube.com/watch?v=KmceeKnFqvE>

Figura 31: *YouTube* (link indisponível).

Figura 32: Capitu. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2009. DVD (4h30min).

Figura 33: A Pedra do reino. Direção: Luiz Fernando Carvalho. Globo Marcas, 2007. DVD (4h36min).

Figura 34: <http://www.youtube.com/watch?v=bgLezVnYvpo>