Ciências & Cognição 2011; Vol 16 (1): 075-098 <http://www.cienciasecognicao.org> © Ciências & Cognição
Submetido em 13/06/2010 | Revisto em 07/04/2011 | Aceito em 09/04/2011 | ISSN 1806-5821 – Publicado *on line* em 30 de abril de 2011

Artigo Científico

Memória eletrônica: A mnemotécnica da retrospectiva de final de ano

Electronic memory: The mnemotechnique from the retrospective of the end year

Renné Oliveira França✐

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Resumo

A partir da discussão das relações entre a televisão e a memória coletiva, este trabalho descreve e analisa o programa *Retrospectiva de Fim de Ano,* veiculado pela Rede Globo de Televisão. O artigo procura caracterizar o programa como uma peculiar mnemotécnica que, através de recursos expressivos próprios do meio eletrônico, reescreve os acontecimentos midiáticos, destacando o seu lugar na experiência social e tornando-os memoráveis. Para tal, foram observados dez programas entre os anos 1996 e 2005. Não se pretende, aqui, definir uma mnemotécnica própria da mídia ou, mais especificamente, da televisão. O objetivo principal é analisar a técnica de memória de um programa específico, procurando demonstrar de que maneira ele constitui uma memória eletrônica, de natureza partilhada por seus telespectadores. O programa apresenta os acontecimentos midiáticos que já apareceram durante o ano e, através de recursos narrativos próprios da televisão, oferece-os novamente para seus telespectadores. Seguindo o caminho traçado pelo programa *Retrospectiva*, buscamos conhecer sua peculiar técnica de memória eletrônica e coletiva. © Cien. Cogn. 2011; Vol. 16 (1): 075-098.

Palavras-chave: televisão; memória; narrativa.

Abstract

Starting from the discussion of the relations between television and collective memory, this work describes and analyses the show Retrospectiva de Fim de Ano, broadcasted by the Globo Television Network. The paper seeks to define the show as a peculiar mnemotechnic which, through expressive resources typical of the electronic media, rewrites the mediatic events, underlining their place in the social experience and making them memorable. For that, were analyzed ten programs between the years 1996 and 2005. The objective is not to define a mnemotechnique of the media or television, but the look at the memory technique of the program, trying to show the way it makes a electronic memory, shared by its viewers. The program shows the media events of the year and, using narrative resources form television, give it again to the viewers. Following the way of the program, we try to know its unique technique of collective and electronic memory. © Cien. Cogn. 2011; Vol. 16 (1): 075-098.

✐ **- R. O. França –** Endereço para correspondência: Avenida Augusto de Lima, 263, 303, Belo Horizonte, MG 30.190-001, Brasil. *E-mail* para correspondência: renneof@gmail.com.

Keywords: *television; memory; narrative.*

1. Introdução

Nossa memória é um contínuo, uma narrativa que se estende ao longo do tempo, e que abarca desde aquilo que nunca pudemos observar até o que acabamos de saber nesse exato momento. De acordo com Régis Debray (1993), uma cultura tem como característica a construção de monumentos que dizem algo sobre ela mesma. Mas como é possível estocar algo fugidio como a memória? Na sociedade atual, os vestígios encontram-se cada vez mais frágeis. Os suportes têm vida cada vez mais curta. O papiro se conservava menos do que a argila, o papel menos que o pergaminho, o celulóide menos que o papel, a fita de vídeo menos que o filme: a indústria vai destruindo o que a cultura deve estocar. Enquanto uma vive da fabricação do que é perecível, a outra tenta impedir que o tempo escape. Paradoxalmente, ao mesmo tempo em que destrói o passado, a comunicação também é a responsável por fazê-lo perdurar, atuando como mecanismo da memória.

Criam-se então, segundo Debray, núcleos de memória comum que podem servir a todos, sem particularidades que exijam diferentes suportes. Quando o suporte se confunde com a mensagem, e o anúncio do acontecimento toma o lugar do acontecimento, essa memória industrializada torna-se coletiva. Quando isso ocorre, de acordo com Debray, o homem alinha sua cultura com as máquinas, ao mesmo tempo em que, pela intervenção das máquinas, deixa de se alinhar com o mundo (Debray, 1993, p. 239). Sua memória torna-se eletrônica.

É nesse cenário contemporâneo, que necessita de núcleos de memória comum para se fixar em um tempo que não cessa de passar (e cada vez mais velozmente), que deparamos com um programa de televisão que constrói uma peculiar técnica de memória. A *Retrospectiva de Final de Ano* da Rede Globo pretende ser um resumo dos principais acontecimentos mostrados durante todo o ano pela emissora. O objetivo, aqui, é olhar atentamente para esse programa e desconstruir sua estrutura, procurando identificar e analisar uma técnica de memória que funciona em uma sociedade marcada por lembranças efêmeras, por acontecimentos-imagens que são rapidamente substituídos por outros.

Entender como se configura um acontecimento midiático em uma sociedade é compreender a própria noção de memória eletrônica construída com os recursos expressivos midiáticos e a maneira com que estes incidem sobre a experiência dos sujeitos. O acontecimento midiático é central na técnica de memória oferecida pela *Retrospectiva*, pois o programa "reescreve" esse acontecimento de uma maneira muito peculiar.

Desvendar essa reescritura é a chave para compreender a mnemotécnica construída pela televisão. Procedimentos imagéticos e narrativos próprios da *Retrospectiva* foram estudados na tentativa de apreender os diversos efeitos de sentido que confluem para essa memória eletrônica que cifra a nossa experiência.

Não se pretende, aqui, definir uma mnemotécnica própria da mídia ou, mais especificamente, da televisão. O objetivo principal é analisar a técnica de memória de um programa específico, procurando demonstrar de que maneira ele constitui uma memória eletrônica, de natureza partilhada por seus telespectadores.

A *Retrospectiva de Fim de Ano* da Rede Globo de Televisão é um programa que vai ao ar toda última sexta-feira de dezembro. Exibida como um produto jornalístico da emissora, apresenta um resumo dos fatos marcantes do ano através da reedição de imagens que foram mostradas pelos telejornais. No ar desde 1971, a *Retrospectiva* possui características que a diferenciam de outros programas jornalísticos. Apesar de apresentado por jornalistas, o programa não é exatamente informativo ou noticioso, uma vez que apresenta acontecimentos

Ciências & Cognição 2011; Vol 16 (1): 075-098 <http://www.cienciasecognicao.org> © Ciências & Cognição
Submetido em 13/06/2010 | Revisto em 07/04/2011 | Aceito em 09/04/2011 | ISSN 1806-5821 – Publicado *on line* em 30 de abril de 2011

já exibidos anteriormente.

2. Memória eletrônica

A implicação entre memória e a vida em sociedade está presente nos estudos de Maurice Halbwachs (1990), que vê os quadros sociais como pontos de localização e referência na reconstrução da memória. Para ele, não se pode lembrar a não ser em sociedade, pela assistência do outro. Como exemplo, Halbwachs cita o reencontro de dois amigos: o rememoramento em conjunto dá a ideia de que a lembrança é revivida com mais intensidade. Isso ocorre porque quando uma impressão pode se apoiar não apenas em sua própria lembrança, mas também sobre a dos outros, nossa confiança na exatidão do que está sendo evocado é maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas por uma pessoa, mas por várias. A memória coletiva se constrói, então, como uma massa formada por lembranças comuns. As lembranças, mesmo as mais pessoais, são transformadas pelas nossas relações com os outros, através dos diversos meios de socialização. É por isso que os acontecimentos e ações que temos mais facilidade em lembrar são aqueles de domínio comum, dos quais podemos nos lembrar em conjunto.

> "Conceder-nos-ão, talvez, que um grande número de lembranças reaparecem porque nos são recordadas por outros homens; conceder-nos-ão mesmo que, quando esses homens não estão materialmente presentes, se possa falar de memória coletiva quando evocamos um acontecimento que teve lugar na vida de nosso grupo e que considerávamos; e que consideramos ainda agora, no momento em que nos lembramos, do ponto de vista desse grupo." (Halbwachs, 1990, p. 36)

Isso explica, para Halbwachs, o motivo de não termos lembranças da nossa primeira infância: não éramos seres sociais, nossas impressões não podiam ser compartilhadas. A memória coletiva constrói-se, então, dentro do grupo. Dessa maneira, memória não se confunde com História, uma vez que memória relaciona-se a um determinado grupo visto por dentro, diz das impressões compartilhadas pelos membros do grupo, enquanto que a História seria o grupo visto de fora por outros não pertencentes a ele. Se a História conserva algo que faz parte da memória coletiva de hoje, é apenas porque ela está retendo aquilo que interessa às nossas sociedades: a memória coletiva não ultrapassa os limites do grupo.

Essa caracterização da memória coletiva pressupõe formações de memórias consensuais e de grupos relativamente estáveis, em contraste com os grupos sociais fragmentados da atualidade, em que existe uma nova dinâmica de temporalidade que dificulta a existência de formas de memórias consensuais coletivas. Não que atualmente não existam memórias coletivas, mas essas tornam-se mais difíceis de se formar de maneira estável. Apesar dos diversos tipos de estudos existentes sobre a memória, o olhar aqui recairá na maneira como essa memória coletiva se comporta nessa nova temporalidade pós-moderna. Como uma memória entrelaçada com a existência social se enquadra em uma sociedade que parece apresentar laços mais efêmeros do que aqueles de épocas anteriores.

Segundo Andreas Huyssen (2000), os discursos da memória de um novo tipo emergiram no Ocidente pela primeira vez na década de 1960, na busca dos novos movimentos sociais por histórias alternativas e revisionistas. Esses discursos se aceleraram nos anos 1980, na Europa e nos Estados Unidos, em torno da amplificação do debate sobre o Holocausto. Datas comemorativas como os quarenta anos do fim da Segunda Guerra Mundial em 1985, ou a queda do muro de Berlim em 1989 provocaram uma onda de revisionismos e debates históricos. A guerra de Kosovo, já no final da década de 1990, confirmou o crescente poder

da cultura da memória: a legitimação da intervenção humanitária da OTAN no país foi largamente dependente da memória do Holocausto, confirmando seu uso como lugar-comum universal para os traumas históricos.

Teve início uma globalização da memória que assistiu a outros fenômenos. A partir da década de 1970 pôde-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração de velhos centros urbanos, museus, modas retrô, comercialização em massa da nostalgia, a automusealização através da câmera de vídeo, crescimento de romances históricos, aumento de documentários na televisão (incluindo a criação do History Channel nos Estados Unidos), crescente número de pedido de desculpas pelo passado feito por líderes religiosos e políticos.

Trata-se de uma cultura da memória que se disseminou a partir da década de 1970. Surgiu uma comercialização - explícita e crescentemente bem sucedida - da memória pela indústria cultural do ocidente. Entretanto, é importante reconhecer que embora os discursos da memória sejam um fenômeno global, em seu núcleo eles permanecem ligados às histórias de nações e estados específicos.

O privilégio intensivo dos temas da memória e do passado traz consigo um paradoxo: a própria cultura da memória vem sendo acusada de amnésia. Críticos e estudiosos lamentam a perda de consciência histórica. Essas críticas são feitas principalmente à mídia, pois a imprensa, a internet, a televisão e o cinema são responsáveis por tornar a memória cada vez mais disponível (à maneira do jargão dos informatas, que falam em "disponibilização" de informações nas páginas da internet). O aumento explosivo da memória seria acompanhado por um aumento explosivo de esquecimento.

> "Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são 'memórias imaginadas' e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas. Mas Freud já nos ensinou que a memória e o esquecimento estão indissolúveis e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida." (Huyssen, 2000, p. 18)

A descrição feita vale também para as sociedades de consumo contemporâneas, em que uma obsessão pela memória nos debates públicos se choca com um pânico frente ao esquecimento. Quanto mais nos pedem para lembrar, maior parece ser a necessidade e o risco do esquecimento. Esse enfoque sobre a memória é energizado pelo nosso desejo de buscar âncoras em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço. Porém, ao mesmo tempo, essas mesmas estratégias de rememoração podem ser transitórias e incompletas.

Para Huyssen, a discussão sobre memória pessoal, geracional ou pública deveria abordar a influência das novas tecnologias de mídia como veículo para todas as formas de memória. Segundo ele, as questões cruciais da cultura contemporânea estão localizadas atualmente no limiar entre a memória e a mídia, que modela a memória pública à sua própria estrutura e forma.

A palpável transformação da temporalidade provocada pela mudança tecnológica pode ter produzido esse desejo de privilegiar o passado, fazendo-nos responder tão favoravelmente ao mercado da memória. "A cultura da memória preenche uma função importante nas transformações atuais da experiência temporal, no rastro do impacto da nova mídia na percepção e sensibilidade humanas" (Huyssen, 2000, p. 26).

A hipótese de Huyssen é que precisamos da memória e da musealização juntas para construir uma proteção contra a obsolência e simultaneamente o desaparecimento, no combate à nossa ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento de tempo e

espaço. O museu compensa esta perda de estabilidade, oferecendo formas tradicionais de identidade cultural a um homem desestabilizado. Entretanto, a própria musealização é sugada neste redemoinho de imagens e espetáculos, arriscando perder sua capacidade de garantir estabilidade cultural. A busca parece ser pela garantia de alguma continuidade temporal para propiciar uma extensão do espaço vivido dentro do qual possamos nos mover.

Nossos sentidos parecem não saber como lidar com a sobrecarga informacional que flui, combinada com uma aceleração cultural contínua: quanto mais rápido somos empurrados, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar, e buscamos na memória um pouco de conforto. "A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro" (Huyssen, 2000, p. 67).

A memória coletiva de uma sociedade não é menos instável; sua forma não é permanente. Ela é negociada no corpo social de crenças e valores, rituais e instituições. Nossa vontade presente tem grande impacto sobre o que e como rememoramos. O passado rememorado está sempre inscrito no nosso presente. Toda a estrutura de memória é fortemente contingente frente à formação social que a produz.

Para Huyssen, o presente sucumbe frente à simulação e projeção de imagens que, efêmeras e de consumo imediato, irrigam a vida social, tornando-se peças chaves na construção da contemporaneidade. Mas esse fascínio pelo passado é mais do que um efeito colateral compensatório dessa nova temporalidade. Nossa memória social e coletiva é construída através de uma variedade de discursos e diversas camadas de representações. Mas nossa cultura também precisa oferecer espaços memoriais que nos ajudem a construir e alimentar a memória coletiva.

Em *Mídia e Memória*, Marialva Barbosa (2008) explica que os aparatos tecnológicos instauraram relações dialógicas que produziram novas sociabilidades: em todos os lugares, os meios de comunicação, como o rádio, o jornal e a televisão inserem-se na vida das pessoas. As representações presentes nestes textos midiáticos, ao mesmo tempo em que são irrigadas pela realidade social, irrigam também a sociedade, contribuindo para a formação de um imaginário coletivo que se expande a partir de constantes trocas comunicativas cotidianas.

Nossa relação com os meios de comunicação está diretamente ligada à incidência desses meios no cenário da nova temporalidade. Como figura importante em nossa cultura, a televisão se tornou um dos principais, senão o principal, local da memória coletiva. Em um mundo movido pela instantaneidade, de experiências passageiras e excesso de informação, o aparelho de tv na sala de estar das pessoas acabou se tornando também, e ironicamente, um dos locais de ancoragem no tempo. Apesar de oferecer o instantâneo e o efêmero para consumo, a televisão adquiriu, como banco de dados natural de imagens e informações, o caráter de local de memória e arquivo.

No contexto da contemporaneidade, em meio às mudanças de temporalidades influenciadas pelas novas tecnologias, a televisão tenta nos fazer lembrar daquilo mesmo que ela contribuiu para nos fazer esquecer. Em uma era que a memória coletiva se apresenta tão instável quanto a sociedade que a produz, sendo todo o tempo negociada e influenciada, procuro aqui pensar uma peculiar mnemotécnica inventada pela televisão, e que, de algum modo, pode tentar recuperar aquilo que não pára de passar.

Como lugar de publicização não só de memórias de uma sociedade, mas também do próprio meio, a *Retrospectiva de Fim de Ano* da Rede Globo de Televisão se oferece como lugar de rememoramento em nossa cultura de contínua aceleração e esquecimento. Ao funcionar como uma mediação entre os acontecimentos passados e o presente, a *Retrospectiva* atua na construção de uma memória coletiva ao escolher os fatos que merecem ou não ser

reapresentados.

O programa divide-se em cinco blocos, cada um composto por quadros formados por diferentes imagens editadas que se relacionam. Essas imagens são comentadas por uma narração e uma trilha sonora. Foram observados dez programas (referentes aos anos 1996 até 2005), e foi percebido que seus quadros possuem acontecimentos comuns que se repetem ao longo dos anos. A partir da observação sistemática, as apresentações dos acontecimentos foram aqui categorizadas tematicamente em:

Acidentes: espetaculares ou trágicos acidentes de carro, avião, moto.
Amor/relacionamento: fofocas sobre os famosos ou curiosidade de relacionamento entre os anônimos.
Animais: imagens curiosas de diferentes bichos.
Ciência/tecnologia: os avanços tecnológicos e as descobertas da ciência.
Infância: as crianças como protagonistas dos fatos.
Curiosidades/atenção: cenas inusitadas. Muitas delas apresentam pessoas nuas, ou para protestar ou para aparecer.
Drogas/tráfico: dependentes químicos ou tentativas de tráfico descobertas pela polícia.
Economia: fatos econômicos que marcaram todo o mundo.
Esperança: o encerramento do programa, fazendo uma ponte para o ano seguinte.
Esportes: fatos marcantes do esporte, com maior destaque para os brasileiros.
Fé: está presente apenas no ano de 1998. Diferentes fatos envolvendo a fé, como os padres carismáticos, representados pelo padre Marcelo Rossi, canonizações e atos do papa, como seu encontro com Fidel Castro.
Flagrantes de câmera: flagras de câmeras de reportagem ou amadoras.
Guerra/intolerância: guerra, racismo e preconceito ao redor do planeta. Destaque para o Oriente Médio.
Guerra dos sexos/mulher: a mulher a ocupar mais espaço na sociedade.
Natureza/clima: a força da natureza em raios, tufões, erupções vulcânicas, frio e calor.
Obituário: personalidades que morreram no decorrer do ano.
Personagens/fama: as personalidades do ano.
Política: nacional e internacional. Eleições, corrupção, acordos.
Quebrando limites: superação de desafios.
Vidas por um fio: pessoas que sobreviveram por pouco a algum acidente ou se arriscaram.
Violência: cenas de pancadaria, assassinatos ou sequestros.

Os únicos quadros que se repetiram em todos os anos coletados foram: Ciência/tecnologia, Economia, Guerra/Ódio, Natureza, Obituário e Violência. De todos eles, o de maior duração em média é Economia, variando de quatro a seis minutos nos anos coletados.

3. Recursos narrativos e não-narrativos

A *Retrospectiva* demonstra ser um programa diferenciado por reunir várias características das formas expressivas típicas da televisão. Arlindo Machado (2000) aponta sete gêneros televisuais que ele considera exemplares da diversidade dessas características. São eles: as formas fundadas no diálogo, as narrativas seriadas, o telejornal, as transmissões ao vivo, o grafismo, a poesia televisual, o videoclipe e outras formas musicais. Entretanto, Vera França (2006) aponta que os gêneros televisivos são de difícil caracterização.

> "O estudo dos gêneros televisivos tem sido marcado pela tipologia dos gêneros literários, o que provoca evidentes desencaixes e distorções. A novidade, diferença e mobilidade dos produtos televisivos nem sempre se deixa apreender bem pela classificação emprestada da literatura, ou mesmo pela noção de gênero, dada a mistura e movimento de formas que marcam a produção televisiva." (França, 2006, p. 29)

Segundo ela, diferentes autores têm evocado a ficção e a realidade como as duas grandes categorias que norteiam a relação dos produtos televisivos com o mundo. Essa relação oscila entre o pólo da realidade, que tem como principal exemplar o telejornal, e o pólo da ficção, que tem como exemplo as novelas. Essas fronteiras seriam borradas, possuindo ainda ao seu lado o mundo do lúdico, que seria o espaço do jogo, dos programas de auditório e dos *reality shows*. Alem dessas categorizações mais amplas, a autora apresenta outras bastante utilizadas e facilmente identificadas, como o telejornal, a telenovela e o programa de auditório. Entretanto, de acordo com ela, essas categorizações apresentam problemas já no primeiro movimento analítico, pois se mostram em uma permanente hibridação que dificulta sua caracterização definitiva. A autora prefere então falar de uma linguagem geral da televisão, constituída por um quadro amplo de referências e determinações que orientam a maneira como se constroem os diferentes produtos televisivos. Diferente de uma concepção da televisão como algo formado por um conjunto de gêneros bem recortados e delimitados, Vera França procura identificar alguns traços heterogêneos e distintos que seriam marcantes da produção televisiva. A televisão seria marcada pela linguagem visual, com predomínio de signos icônicos; pela sensorialidade; pela instantaneidade; pelo seu caráter massivo; pela fragmentação e pela diversidade; por sua natureza industrial e mercadológica; por sua capacidade de inscrição no domínio do senso comum; pela mistura de ficção com realidade; por seu caráter lúdico e de entretenimento; por se apresentar como arena de discursos; por possuir caráter institucional e de classe; por apresentar uma linguagem em construção; e também por permitir uma interação comunicativa, observada através da recepção. Alguns desses traços serão aprofundados mais adiante, quando será discutida sua relação com a *Retrospectiva* de fim de ano. A autora afirma a importância de se pensar essa compilação em conjunto, de maneira que a televisão seja vista como soma e confluência desses vários traços e fatores que constroem a narrativa televisiva.

Ao discutir as estruturas estéticas da transmissão direta, Umberto Eco (1976), por sua vez, afirma a existência de um enredo presente na estética televisual. Segundo ele, a transmissão direta nunca se apresenta como representação especular do acontecimento. Estamos sempre diante de uma montagem, que procura ordenar os acontecimentos em certo enredo que faça sentido para quem assiste.

O programa apresenta imagens de acontecimentos que apareceram anteriormente, como notícias nos telejornais da emissora durante todo o ano. Segundo Maria Izabel Szpacenkopf (2003), um telejornal é formado de notícias, sendo utilizada na sua construção uma montagem técnica que compreende a edição de imagens e de falas. Cada vez mais, na contemporaneidade, essa montagem busca atrair o espectador através do registro espetacular, fazendo do telejornal, segundo a autora, um espetáculo que informa, diverte, e alerta uma audiência que precisa ser agradada e mantida fiel.

O telejornal busca, a principio, obter fatos noticiáveis. Segundo Albertino Aor da Cunha (1990):

> "noticia é a narração dos últimos fatos ocorridos ou com possibilidade de ocorrer, em qualquer campo de atividade e que, no julgamento do jornalista, interessa ou tem

importância social no fato que em si representa, tanto em termos de repercussão como de entendimentos ou interesses." (da Cunha, 1990, p. 12)

O autor apresenta nove tipos de fatos noticiáveis: os de atualidade ou proximidade temporal; proeminência (notoriedade ou celebridade); consequências (importância ou transcendência); raridade – novidade; interesse humano; conflito, ação, luta; entretenimento,diversão; mistério; amor, romance ou sexo. No caso do telejornal, os fatos noticiáveis necessitam ainda de boas imagens que os representem. Dessa maneira, os fatos acompanhados de imagem costumam ganhar mais destaque do que aqueles apenas descritos.

A *Retrospectiva*, assim como o telejornal, utiliza a imagem e a narração como bases de sua narrativa. Além disso, seu critério de seleção dos acontecimentos mais importantes do ano passa por esse mesmo critério do que seriam fatos noticiáveis. Após a seleção das imagens daquilo que seria importante ou não, o telejornal busca "montar" seus acontecimentos.

"A própria escolha, o maior ou menor destaque dado às noticias, é uma forma de posicionar o olhar, conferindo poder a determinados acontecimentos e/ou pessoas, para que sejam olhados pelos espectadores que, afinal, são também 'olhados' via índice de audiência." (Szpacenkopf, 2003, p. 147)

Segundo a autora, a montagem do telejornal tem o poder de mesclar aspectos da realidade e da ficção. Através da escolha das imagens e do posicionamento de uma após a outra, da utilização de trilha sonora e da narração, o telejornal monta seu enredo da maneira que melhor agrade sua audiência. Os mesmos recursos narrativos do telejornal estão presentes de maneira mais explícita na *Retrospectiva*. O programa seleciona aquelas imagens de acontecimentos que seriam mais "noticiáveis" e os modifica através de cortes, trilhas e narração. A utilização desses recursos narrativos permite à *Retrospectiva* misturar e fazer uso de diferentes características das formas expressivas da linguagem televisiva.

Para Machado (2000), o telejornal não pode ser encarado como um simples dispositivo de reflexão dos eventos, de natureza especular, e sim como um efeito de mediação, uma vez que seus eventos surgem para os espectadores mediados através da intervenção dos repórteres. Tecnicamente falando, o telejornal é constituído por uma mistura de diferentes fontes de imagem e som. Mas, principalmente, consiste em tomadas em primeiro plano enfocando pessoas que falam diretamente para a câmera (seja o apresentador, seja o repórter ou um entrevistado).

O quadro básico do telejornal consiste em um repórter em primeiro plano, tendo ao fundo o cenário do próprio acontecimento a que sua fala se refere, enquanto gráficos e textos inseridos podem datar, situar e contextualizar o evento. Outra maneira de descrever o telejornal é pela imagem do apresentador em primeiro plano, lendo a notícia no *teleprompter*, enquanto a imagem correspondente ao que ele anuncia aparece ao fundo, inserida por *chroma key*.

Esse quadro é também utilizado pelos apresentadores no cenário da *Retrospectiva*. Enquanto em sua maioria surgem em primeiro plano tendo ao fundo a imagem correspondente à que ele anuncia inserida por *chroma key*, há casos também como o do programa do ano de 2001. Nele, o jornalista Willian Bonner, apresentador do Jornal Nacional, surge em primeiro plano, tendo ao fundo não uma representação ou uma imagem projetada, mas o próprio cenário dos atentados terroristas de 11 de setembro. Direto de Nova York, Bonner apresentou aquele acontecimento situado em seu local real.

Segundo Machado, no telejornal, a voz relatadora permanece sempre atada a um corpo

submetido, como os demais ao seu redor, às leis do espaço físico em que está situado. É o caso de Willian Bonner que, não por acaso, apresenta apenas o 11 de setembro na *Retrospectiva* daquele ano. Atado à cidade de Nova York, cabe a ele relatar apenas o que se passou ali.

Já todos os outros apresentadores da *Retrospectiva* estão em um espaço virtual, suas vozes estão atadas a um corpo que não possui barreiras espaço - temporais. Graças ao cenário feito por computador, os apresentadores parecem fora do tempo, livres para deslocar-se em direção ao passado e aos diferentes locais do planeta.

> "O que importa, porém, é extrair as consequências necessárias dessa estrutura básica: o telejornal é, antes de mais nada, o lugar onde se dão os atos de enunciação a respeito dos eventos. Sujeitos falantes diversos se sucedem, se revezam, se contrapõem uns aos outros, praticando atos de fala que se colocam nitidamente como o seu discurso com relação aos fatos relatados." (Machado, 2000, p. 104)

Ressaltando a intervenção dos repórteres e dos protagonistas como um grupo de pessoas que discorre acerca daquilo que presenciou, o telejornal transforma a apresentação pessoal no próprio modo de construção de sua estrutura significante.

> "O fato de todas essas vozes terem um nome (os repórteres são sempre identificados no telejornal) é também bastante significativo para a individualização do relato, ou mais exatamente, para uma identificação de um relato com um sujeito enunciador." (Machado, 2000, p. 106)

Além desse efeito produzido pelas falas que se completam, a situação de mediação pode ser "mascarada" com a incorporação de recursos narrativos da ficção audiovisual, como música dramática na trilha sonora, ou re-encenação dos acontecimentos.

Alguns telejornais podem basear seu relato não mais em atos de enunciação diversificados e heterogêneos, mas na autoridade de um âncora onisciente, onividente e onipresente, que como uma voz consensual, se intromete nos relatos e os fecha em um comentário. Mas no modelo padrão, o relato jornalístico é imaginado como uma estrutura destituída de narração central, em que o evento é reportado através da fala de seus protagonistas ou repórteres, que aparecem aí na fronteira entre a voz institucional e a voz individual. Ao colocar em circulação e em confronto as diferentes vozes, tentando "encaixar" umas dentro das outras, o telejornal acaba montando, desmontando e remontando os discursos a respeito dos acontecimentos.

Entretanto, embora haja uma individualização do relato, nada garante que haja uma enunciação individualizada, já que um mesmo padrão é seguido. O mais importante na figura do repórter é a particularização, e não a individualização. Segundo Jean-Claude Soulages (2002), a estética televisual rompeu com os modos de representação, perturbando suas regras. Diferentemente do cinema, que possui um quadro virtual, uma vez que é apenas projetado, a televisão faz o papel de um quadro-suporte em seu próprio dispositivo de recepção.

> "O quadro televisual possui, aliás, essa mesma presença remanescente que o quadro da pintura, com suas funções de encerramento, de borda e de fechamento da imagem. Da mesma forma que esse último, o quadro-suporte permanece sempre visível, aspirado por um fora – do – quadro e sobre-significado pela co-presença doméstica da mídia e de seu utilizador." (Soulages, 2002, p. 274)

Esse quadro, de acordo com Soulages, metamorfoseia-se ora em janela, ora em tribuna, veículo, lupa e outros mais, sempre em relação com o seu contracampo: o olho do telespectador. Ele apresenta quatro figuras dominantes nesse quadro: o quadro cênico (herdado do cinema, em que a câmera pode representar uma encenação a partir de qualquer ponto), o quadro afresco (tudo se concentra na superfície de uma imagem sem profundidade), o quadro janela (há uma interação frontal entre o sujeito que olha e o sujeito que é olhado) e o quadro percurso (potencialmente presente no *travelling* do cinema, que perturba e esvazia o fora do campo).

O repórter televisivo encontra-se no quadro cênico, que restringe o olhar do telespectador a um limitado número de vistas ou, às vezes, até mesmo a uma única vista. Trata-se da característica imagem telejornalística do repórter segurando o microfone e narrando fatos acontecidos no cenário em que ele se encontra. A importância do repórter é estar conectado materialmente àquilo que ele fala. A enunciação ligada a um corpo que é atingido pelas contingências particulariza o relato, mas não o singulariza, uma vez que esse relato se encontra ligado também a outro corpo, o do apresentador do telejornal.

A figura do "homem-tronco", característica comum aos apresentadores de telejornais, surge hierarquicamente superior à figura do repórter. Antes de relatar algo ao telespectador, o repórter parece estar se dirigindo a essa figura intocável dentro do estúdio. Presente no quadro janela, o apresentador interpela diretamente o telespectador, como uma espécie de mestre de cerimônias que faz a mediação entre o repórter e quem assiste ao telejornal, diminuindo a distância entre o acontecimento relatado e quem o assiste.

O fato dos apresentadores da *Retrospectiva* não se encontrarem nem no quadro cênico e nem mesmo no quadro janela, mas em uma espécie híbrida de quadros é relevante para compreensão do programa. Os apresentadores, ao andarem pelo cenário virtual ao mesmo tempo em que falam diretamente para o telespectador, encontram-se nesse local de suspensão, como se não fossem afetados pelos acontecimentos. Ao mesmo tempo, seu movimento remete a uma dinâmica dos repórteres que se movimentam em um cenário restrito, ligados diretamente ao acontecimento. Apresentam-se, então, como "viajantes do tempo", que podem presenciar os fatos sem nunca interferir. O fato de suas frases serem completadas pelas dos outros é também algo significativo quando se fala na tentativa de uma construção de uma memória comum. Diferente do discurso presente no telejornal, a *Retrospectiva* apresenta uma espécie de jogral, com várias vozes orbitando em torno de um mesmo assunto, muitas vezes expandido através de uma série de significações afins, a ele associadas de modo literal ou metafórico. A individualização do relato inexiste, estão todos juntos relatam a mesma coisa.

Enquanto o telejornal tem o dever de informar, a *Retrospectiva* possui elementos que permitem conotar, comentar, ironizar, encontrando-se em um universo de associações pertencentes a um mesmo campo semântico. Quando apresentamos aqui essa característica da *Retrospectiva*, estamos explicitando a construção de sua narrativa que, mesmo guiada por um contexto temático, é atravessada por acontecimentos descontextualizados. Por exemplo: fé e sexualidade não pertencem ao mesmo contexto temático, mas encontram-se diretamente ligados no programa. Isso ocorre através de uma substituição feita dentro de um mesmo campo semântico. A palavra "milagre" liga a questão da religiosidade à descoberta do Viagra. Dessa maneira, a seleção de uma palavra que cabe em diferentes contextos promove a substituição de um assunto por outro e multiplica os efeitos de sentido produzidos pela conotação, pela comparação e pela metáfora.

Apesar da importância do texto na *Retrospectiva*, o programa destoa muito das características de um texto telejornalístico. Como a intenção é de rememorar antes mesmo da intenção de informar, o texto apresenta-se mais livre, aberto para rimas, para jogo de palavras, adjetivos e ironias. Muitas vezes, o texto do programa necessita de um conhecimento prévio

para ser entendido, como por exemplo, saber de antemão **a** que concerne uma imagem mostrada, o que não é comum no telejornalismo. Apesar dessas modificações, a *Retrospectiva* segue o mesmo recurso da utilização do texto que faz referência a uma imagem, próprio do telejornal. No programa esses textos surgem de maneira hibrida, misturando algo do texto a um outro por vezes coloquial, irônico e até mesmo, em alguns momentos, timidamente poético, ao exibir, de maneira auto-referencial, a materialidade dos signos de que se serve.

4. Uma mnemotécnica especial

Segundo Quéré (2005), a imagem se conserva na memória como experiência, e essa experiência só pode ser ocasionada por um acontecimento. O programa, como memória comum oferecida para seus telespectadores, utiliza o "acontecimento" como chave central para sua mnemotécnica. As imagens mostradas durante toda *Retrospectiva* provém de acontecimentos midiáticos; elas retêm algo do acontecimento buscando conservar a experiência que eles proporcionaram aos sujeitos e assim, se conservar na memória. Como acontecimento, os fatos tornam-se experiências suscetíveis de serem traduzidas umas nas outras para, segundo Mouillaud (1997), serem trocadas entre todos.

A *Retrospectiva* elege um tema baseado em um acontecimento que abre o programa e alimenta todas as imagens apresentadas. A escolha do tema reflete uma experiência coletiva forte que busca aproximar a memória eletrônica da pessoal. Esse acontecimento central aproxima todos os fatos apresentados pelo programa em sua estratégia de fazer lembrar. E como isso ocorre?

O acontecimento que abre a *Retrospectiva* lança luz sobre todo o programa; como acontecimento, "ele desperta e reoferece uma atualidade a acontecimentos passados que reatualiza o paradigma" (Mouillaud, 1997, p. 74).

Isso é feito através da utilização de recursos narrativos e não-narrativos próprios da linguagem televisiva que buscam sedimentar a experiência que tematiza a *Retrospectiva*. Vera França (2006) enumera alguns dos principais traços constituintes dessa linguagem própria da televisão, apresentados nos tópicos a seguir (indicados em itálico).

- Linguagem visual com predomínio do icônico

A *Retrospectiva* busca selecionar as imagens mais facilmente reconhecíveis, que falam mais diretamente à memória, seja por seu caráter inusitado, seja por uma relação de proximidade. "Há uma certa universalidade na linguagem visual, que trabalha com signos facilmente reconhecíveis,e que fala mais diretamente aos nossos sentidos" (França, 2006: 34). Assim, o programa busca apresentar imagens que dizem tanto de sentidos próximos do telespectador, como crianças chorando ou expressões de dor, passando por personalidades que possuem suas imagens facilmente reconhecíveis (o jogador de futebol Ronaldo, o papa, Fidel Castro e *popstars* como Bono Vox e Mick Jagger) até aquelas demasiadamente fortes por serem espetaculares ou diferentes (o choque de um avião contra o World Trade Center, uma mulher andando nua de bicicleta no centro de uma cidade movimentada).

A *Retrospectiva* faz uso desses ícones, buscando uma rápida associação de sentidos. As cinco argolas coloridas informam de maneira rápida que se trata de uma Olimpíada, assim como algumas personalidades são signos de fácil reconhecimento, enfatizando a semelhança com o objeto que representam. Assim ocorre com Ronaldo e o futebol, Lula e a política, Guga e o tênis, Popó e o boxe, Gisele Bunchen e a mulher brasileira, uma mulher de burca a desesperança no Oriente Médio; assim como um medalhista olímpico remete à vitória e à alegria.

Jakobson (1985) explica que o desenvolvimento de um discurso pode ocorrer segundo duas linhas semânticas diferentes. Um tema pode levar a outro por similaridade ou contiguidade. O processo metafórico estaria presente no primeiro caso, enquanto que o processo metonímico no segundo. Esses dois elementos interagem de maneira marcante na linguagem. Segundo Jakobson, as construções metafóricas predominam nas canções líricas, enquanto que o processo metonímico é preponderante nas epopéias heróicas. "Seguindo a linha das relações de contiguidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço-temporal" (Jakobson, 1985, p. 57). Nos exemplos citados, a parte indica o todo através dessas figuras facilmente reconhecíveis que, por contiguidade, fazem referência ao seu contexto.

O programa de 1997 apresenta a música *Ah, eu tô maluco*, grande sucesso do ano. Pedro Bial diz que "o grito pegou, contagiou! E embalou as arquibancadas dos estádios de futebol! Brilhou no placar, desceu para o gramado, foi para a praia, programa da Xuxa, quadras de basquete e acabou na rua. Atravessou fronteiras, chegou à Bolívia e voltou pro Brasil no sorriso dos famosos, com sotaque estrangeiro". A ideia do sucesso da música é dada por imagens facilmente reconhecíveis, capazes de ilustrar o enunciado proferido pelo apresentador. Para isso, são mostradas imagens de torcida de futebol em arquibancadas (capazes de indicar facilmente uma multidão), o jogador de futebol Romário, a seleção de futebol de areia e a apresentadora Xuxa – todos facilmente reconhecidos como celebridades, o que atestaria a popularidade do grito "Ah, eu tô maluco". Por fim, apresenta o jogador Ronaldo e o mágico David Cooperfield, ambos gritando a famosa frase. É importante lembrar que em momento algum o programa utiliza legendas para indicar quem são as pessoas que aparecem, daí a importância de utilizar personalidades facilmente reconhecíveis.

No mesmo programa, a dançarina Carla Perez é referida apenas como "o grande tchan", e são apresentadas imagens dela posando nua. Em seguida, o programa mostra imagens sem relevância, a não ser por serem diferentes e curiosas. Da Carla Perez, corta para uma mulher sem roupa ao lado de um carro de Fórmula 1, e depois uma mulher sendo levada pela polícia vestindo apenas meia calça e sapatos. Nessa temática da nudez, seguem-se imagens de um homem surfando nu, uma mulher sem roupa praticando *bodyboard* e presidiários usando cuecas cor de rosa, ao som da música *Cor de Rosa Choque* ("Não provoque, É cor de rosa choque").

No programa, qualquer imagem inusitada serve para ser relacionada à "loucura" da música Ah! Eu tô maluco! Da mesma maneira, não é necessário um contexto para a exibição do corpo nu: as próprias imagens de pessoas nuas servem para justificar a exibição dessas mesmas imagens. A contiguidade justifica a escolha de certas imagens, que parecem ao lado de outras graças à criação de um contexto por uma relação de justaposição de signos.

- Sensorialidade

O programa busca mexer com as emoções de quem o assiste. Através da edição, dos textos e da utilização da trilha sonora, a *Retrospectiva* busca afetar seu telespectador, falando diretamente aos seus sentidos. Uma música dramática durante as imagens da lady Diana, outra grandiosa nas imagens da Copa do Mundo, um coral nas cenas de guerra. As musicas dão o tom das imagens, e a edição, por vezes ágil, dá ritmo ao programa. A utilização de grafismos e efeitos também explora a sensorialidade de quem assiste, procurando atingir o telespectador.

Segundo Arlindo Machado (2000), a natureza eletrônica da televisão acabou por aproximar certas tendências mais avançadas da arte contemporânea que trabalham com a sintetização da imagem e o grafismo eletrônico gerado pelo computador. Em televisão,

denomina-se grafismo todos os recursos visuais, em geral dinâmicos e tridimensionais, destinados a construir a identidade visual da rede ou do programa. O grafismo agora já não está apenas na abertura, mas contamina todo o fluxo televisual, até se integrar à estrutura do enunciado televisivo como um todo.

O grafismo na televisão, segundo Machado, compreende um conjunto amplo de recursos, no qual se incluem títulos e créditos, textos e gráficos necessários a um programa, o material promocional da rede e os spots de identidade, como o logo da empresa televisual. A *Retrospectiva* utiliza o grafismo também para fazer comentários irônicos – como exemplo, temos uma coração feito em computação que atravessa a tela para pulsar todas as vezes que surge uma história de amor no ano de 1998, seja essa história entre personalidades, anônimos ou até mesmo animais.

Com a imagem trabalhada como textura, e o videoclipe ganha força como local em que se pode praticar exercícios audiovisuais mais ousados. O que vale, mais do que regras narrativas convencionais, é a energia que se imprime ao fluxo audiovisual. Ao mesmo tempo, o videoclipe busca também uma nova visualidade, de natureza mais gráfica e rítmica que a fotográfica.

Os planos de um videoclipe são unidades mais ou menos independentes, em que ideias tradicionais de sucessão e linearidade são substituídas pelo fragmento e pela lógica da dispersão. A energia dos videoclipes está presente na *Retrospectiva*. O programa não apenas busca representar sensações através da união da música com a imagem mostrada, como muitas vezes, sua edição recorre a recursos plásticos que não buscam simplesmente informar, mas também contribuir para uma experiência audiovisual. As imagens do programa surgem de maneira rápida, sem tempo para contemplação, muitas vezes sem relação aparente com a imagem anterior. A unidade é favorecida pela utilização de músicas que muitas vezes só variam quando um assunto muda para outro**.** Assim, a música se encontra ao lado do texto, não apenas comentando as imagens, mas também dando a elas uma ordenação temática que permite ao programa, feito de fragmentos, ganhar uma narrativa tranquila de se acompanhar.

Como em um videoclipe, as imagens estão lá para serem acompanhadas em sucessão e não apenas individualmente. O sentido constrói-se não apenas pela imagem que se contempla, mas pela imagem colocada em relação: imagem em relação à música, ao texto e à outra imagem.

- Fragmentação e diversidade

"Produtos diversificados, múltiplos; fragmentação, descontinuidade e mistura de temas e gêneros marcam o vasto repertorio de bens distribuídos pela TV" (França, 2006, p. 35). A *Retrospectiva* trabalha, através de sua edição, com imagens descontinuas que misturam diferentes assuntos, englobados em um mesmo tema geral. A fragmentação de assuntos tão diversificados parece ser a matéria prima do programa, que busca exatamente tratar da diversidade dentro de um mesmo prisma, colocando no mesmo patamar acontecimentos diferentes em assunto e relevância.

O programa de 1998, por exemplo, apresenta de maneira diversos assuntos que vão se encadeando. De Fé, vai para Sexo, e do Sexo para Bill Clinton. Do presidente norte americano, pula-se para Paixão e em seguida para Ciência e depois para Animais. Do quadro Animais, corta para Cenas Eletrizantes e desse para Infância, que corta para a Copa do Mundo. O mesmo programa ainda agrupa Economia, Clima, Obituário, Violência e Guerra. Cada um desses quadros é formado por imagens de acontecimentos descontínuos que, graças a seu caráter fragmentado, ganham muitas vezes igual relevância.

O quadro Animais, por exemplo, surge da seguinte forma: primeiro, diversas imagens

de macacos. Um roubando uma casa, outro dentro de uma jaula e um outro lendo uma revista e usando um computador. Do macaco, vamos para um coala chupando um picolé e um urso panda lambendo uma barra de gelo. Em seguida, são mostrados elefantes chutando uma bola de futebol e depois pintando um quadro. Uma cobra na pista de uma corrida de motociclismo e ovelhas congestionando as ruas de uma cidade. Porcos sendo atirados no meio de uma manifestação, um tubarão, uma baleia encalhada, outra baleia - do filme *Free Willy* - sendo solta no mar. Assim, graças à fragmentação, um acontecimento como a liberdade da baleia Willy, que ganhou manchete em vários jornais durante o ano, surge com igual relevância ao de um panda com uma barra de gelo ou um coala com um picolé.

O melhor exemplo de descontinuidade e mistura de assuntos talvez esteja na passagem do quadro Clima para o quadro Obituário, nesse mesmo ano de 1998. No quadro Clima, surge a imagem de uma mulher idosa segurando um lampião. Ela canta uma prece e vemos a imagem de crianças chorando sentadas no chão de terra. Aparece a imagem do rosto de uma mulher; lágrimas escorrem de seus olhos. Esse rosto é sobreposto à imagem de um prato vazio. Enquanto isso, a narrativa diz: "No sertão do Brasil, rio de lágrimas. A seca doeu na barriga e no coração dos brasileiros".

Depois, aparecem imagens de caminhões chegando com comida e a senhora retirando pacotes de alimentos de dentro das caixas; em seguida, ela surge chorando. Das imagens do nordeste, corta para incêndios na floresta, depois índios fazendo a dança da chuva e icebergues derretendo. Por fim, vemos um campo de plantação, e a narração encerra o quadro: "Mas La Niña é caprichosa e chora. Traz chuva para o norte, verão mais ameno no sul. E esperança de tempos melhores". Retorna a imagem da mulher com o lampião aceso, em pé, na frente de uma casa escura. Essa imagem escurece e surge outra imagem em preto e branco, de um jovem Frank Sinatra correndo. O contraste de imagens é gritante: das cores fortes e quentes do nordeste, para o preto e branco meio azulado das imagens de Frank Sinatra. Começa a tocar a música *My Way*, e surgem diferentes imagens, algumas congeladas, de Sinatra em preto e branco. A narração procura explicar: "Aquela voz... O mais adorado cantor do século. Aqueles olhos... O homem do charme de ouro. Francis Albert Sinatra, o velho Frank, tinha mesmo um jeito só dele. O mito deixou o mundo de luto".

A descontinuidade, nesse caso, tem uma função clara. A imagem em preto e branco de Sinatra, ao surgir logo após o colorido triste do nordeste, glamouriza ainda mais o cantor ainda mais. Frank Sinatra surge quebrando com força a continuidade de catástrofes apresentados no quadro Clima. A narração o chama de "mito", e é clara sua mitificação construída pela descontinuidade de assuntos e pela fragmentação de imagens glamourosas em preto e branco do cantor ao som de seu maior sucesso.

- Natureza industrial, mercadológica

O programa atende uma lógica de mercado como ocorre com toda a produção televisiva. A edição ágil, a superficialidade com que são tratados os acontecimentos busca apenas atrair o telespectador. Para tal, utiliza formulas já consagradas tanto em telejornais como em outros programas com base em uma estrutura dramática, como as telenovelas por exemplo. Assim, personagens são apresentados muitas vezes em um enredo, que pode ser um melodrama, um suspense ou até mesmo uma comédia.

A morte do cantor sertanejo Leandro, em 1998, é um drama digno de novela. "Em 98, um país viveu à flor da pele", diz o apresentador Sérgio Chappelin. Aparecem as imagens da dupla *Leandro e Leonardo* cantando a música *Eu Juro*. Leonardo beija Leandro, que sorri. É a vez de Glória Maria falar: "Quem vai esquecer? Muita gente chorou. E pouca gente falou igual a ele".

Ciências & Cognição 2011; Vol 16 (1): 075-098 <http://www.cienciasecognicao.org> © Ciências & Cognição
Submetido em 13/06/2010 | Revisto em 07/04/2011 | Aceito em 09/04/2011 | ISSN 1806-5821 – Publicado *on line* em 30 de abril de 2011

Aparecem pessoas chorando e Leandro mandando um beijo com as duas mãos. Leonardo chorando e Leandro com um olhar distante. Por fim, Leandro sem cabelo e com a bandeira do Brasil na sacada de um prédio. O melodrama está presente nas imagens cuidadosamente escolhidas para provocar o choro. A dupla cantando, saudável, causa a emoção imediata em quem sabe como a história termina. A tensão é criada pelas pessoas que choram e na imagem pensativa do irmão de Leandro. O cantor, sem cabelo algum, revela a doença e o drama da morte inevitável. Sobre a imagem de Leandro com a bandeira do Brasil, escutamos sua voz: "Aquilo que vem pra gente passar, eu acho que a gente tem que passar... E tem que passar de um modo diferente, pra cima". Leandro acena um tchau, e a imagem é congelada. O melodrama é montado com poucas palavras e muitas imagens emocionantes, com uma trilha triste.

O programa de 1996 apresenta um enredo de um filme de suspense: a morte de PC Farias. Uma trilha tensa, com a imagem do corpo estendido sobre uma cama. A imagem pisca, enquanto que a narração fala em crime passional ou queima de arquivo. O mistério de sua morte é potencializado no programa, que através de sua edição, busca provocar a tensão em quem assiste. Já o caso da macaca Capitu, em 1998, é um belo exemplo de comédia. Dois macacos fazendo carinho. A macaca corre e pula na água para encontrar um outro macaco. A música *Depois do Prazer* toca ao fundo: " Tô fazendo amor, com outra pessoa...". Fátima Bernardes fala: "Coração dividido", e surge a imagem de um homem beijando uma mulher. "João Nascimento, sabendo bem o que é isso, conquistou a gêmea Cosma e Damiana".

A tela se divide em três, mostrando o homem e as duas mulheres. A trilha irônica, somada à leveza com que o assunto é tratado através da narração, constrói um pequeno quadro cômico, feito para divertir e provocar risos. A *Retrospectiva*, dessa maneira, usa de fórmulas consagradas para atrair a atenção de seu telespectador.

- Inscrição no domínio do senso comum

A *Retrospectiva* está diretamente ligada ao universo de referencias partilhado pela sociedade brasileira. O programa não propõe reflexões ou críticas, apenas repete os valores já existentes. Não existe uma preocupação em colocar em choque esses valores e o entendimento dos acontecimentos. Assim, os heróis e vilões da sociedade são os heróis e vilões do programa. Atitudes mal vistas entre as pessoas são também mal vistas pela *Retrospectiva*.

Em 1998, após mostrar as imagens do desabamento do prédio Palace II, aparece o rosto do construtor Sérgio Naya, apresentado por Leilane Newbarth: "Sérgio Naya parecia um deputado confiável. Mas era um empresário irresponsável!" Naya surge, primeiro, falando: "Falsifico mesmo!" e depois, sentado na Câmara dos Deputados. A narração continua com Carlos Nascimento, revelando o mesmo tom de indignação que havia tomado conta do país contra o empreiteiro e deputado que construía prédios com areia do mar: "Mandato cassado, Sérgio Naya se revelou. Não era quem parecia".

O mesmo programa mostra uma imagem de Francisco de Assis Pereira, o motoboy que assassinou várias jovens. A concepção do senso comum acerca de Francisco como um monstro é explicitado pelo programa, que modifica a imagem do rosto dele através de efeitos que escurecem seus olhos, tampando-os com uma espécie de sombra e conferindo ao homem um aspecto maligno.

O então novo ídolo do esporte, o boxeador Arcelino "Popó" Freitas é apresentado, em 1999, como um campeão forte em derrubar os adversários, mas bom de coração. "Ele faz cara de mau, mas é bom... de briga!" diz a narração refletindo um sentimento já compartilhado pelos fãs do lutador.

Outro bom exemplo aparece no programa de 1998, na já citada libertação das baleia do filme *Free Willy*, o programa celebra sua liberdade, de pleno acordo com a opinião pública daquele ano e contra a opinião de ecologistas e biólogos. Mas assim como a concepção do senso comum, o programa estava errado. No ano seguinte, sem conseguir se adaptar ao mar aberto, a baleia Willy morreu.

- *Mistura de ficção e realidade*

O programa ficcionaliza a realidade. Transforma pessoas em personagens e constrói um enredo que dá sentido a acontecimentos distintos em um mesmo tema. A derrota da seleção brasileira na Copa do Mundo de 1998 transforma-se em uma tragédia épica, assim como o jogador Ronaldo (exemplo de tragédia em 1998) transforma-se em herói quando a *Retrospectiva* apresenta a Copa do Mundo de 2002. Essa hibridização promovida entre o real e a ficção permite com que o programa brinque com referências diversas, comparando coisas tão distintas como, por exemplo, o cinema e vida real.

"No ano das emoções exacerbadas, elas e eles viveram todas as versões de Romeu e Julieta". Dessa maneira, a Paixão é mostrada no ano de 1998. Já de início a comparação com a peça de ficção dá o tom de como o amor será visto no programa: um amor grandioso e dramático. Esse quadro é, por sinal, bastante exemplar dessa mistura entre ficção e realidade. Ele abre com uma cena do filme *Titanic* e em seguida mostra o ator Leonardo DiCaprio em uma imagem "real", acenando para uma multidão de mulheres. Um coração surge animado na tela ao som da música *My Girl* (*The Temptations*), trilha de um outro filme, *Meu Primeiro Amor*. Aparece uma imagem em preto e branco (ou seja, já modificada) de um jovem casal se beijando. "O jovem casal apostou num amor eterno, mas a fuga para Belo Horizonte não durou mais que dois dias". Do amor eterno que não se cumpre (referência a *Romeu e Julieta*), corta para uma imagem do *Batman*. "Paixão cega! Ísis de Oliveira acreditou que ia se casar com o Batman", e aparece o rosto do ator George Clooney.

A modelo brasileira Isis de Oliveira não iria se casar, de acordo com a narração, com o ator George Clooney, mas sim com o personagem interpretado por ele no cinema: *Batman*. A mistura do ator com o personagem revela essa característica do programa de brincar, misturando arremedos de ficção com a realidade. As mulheres gritavam por Leonardo DiCaprio ou por Jack Dawson, seu personagem no filme *Titanic*? E o casal de namorados que nem tem o nome citado, mas apenas a referência ao amor eterno? Representam a realidade ou um ideal de amor impossível, tão presente em obras ficionais?

- *Entretenimento*

Apesar de ser inicialmente um local de rememoramento, a *Retrospectiva* funciona bem como distração e entretenimento. Sua edição e seu caráter espetacular atraem como atrai uma novela ou mesmo um telejornal sensacionalista, que abusa de imagens dramáticas e curiosas.

No quadro Infância, de 1997, o programa apela para o sensacionalismo que entretém quando uma imagem de crianças observando quadros de Monet dá lugar a uma rápida edição de imagens de crianças sendo maltratadas. A partir daí, acontecimentos fortes tomam conta do quadro: fotos de uma criança esfaqueada pelo caseiro, outra que foi sequestrada. A narração fala de um garoto morto com tiros no rosto, enquanto mostra uma imagem dele sorrindo ao lado de um palhaço – uma imagem típica de telejornais sensacionalistas, como *Brasil Urgente*, da Rede Bandeirantes – e arremata contando que o garoto foi enterrado embaixo da cama da filha de um dos assassinos.

"Juiz autoriza a menina de onze anos grávida de um estupro a fazer o aborto". A

criança, mostrada apenas da cintura para baixo, apanha uma boneca no chão. "Mas ela decide ter o filho". O sensacionalismo aparece na imagem da boneca, que a menina apanha no chão. Essa imagem, associada à narração que revela que a criança resolveu ter o filho, constrói um clima de infância perdida, da menina que vai trocar a boneca por um filho de verdade.

"Renato se salvou, ele não sabe quem é e nem quantos anos tem. Viveu todo o tempo dentro de um latão de leite". A tragédia do menino Renato é cortada por imagens curiosas de sétuplos e até os trigêmeos dos jornalistas Fátima Bernardes e Willian Bonner, que fazem a ponte para os filhos de famosos nascidos naquele ano. Como produto de entretenimento, o programa não dá tempo para se indignar com a história do garoto criado em um latão de leite. Somos levados das lágrimas ao riso em questão de segundos. Assim como programas de auditório que misturam tragédias pessoais com esquetes cômicas e imagens curiosas (*Domingão do Faustão e Domingo Legal* talvez sejam os mais exemplares), a *Retrospectiva* tem essa capacidade de entreter através da dor e também da gargalhada.

A compreensão do programa deve então passar pela explicitação desses traços diversos da linguagem televisual que se dão a ver nos recursos narrativos próprios do telejornalismo que são utilizados e transformados na *Retrospectiva* na tentativa de reordenação de um ano caótico. Como uma espécie de telejornal híbrido, a *Retrospectiva*, como seria de se esperar de um produto da televisão, apresenta características próprias da linguagem do meio, utilizando uma narrativa telejornalística para montar um enredo minimamente coerente diante de formatos e assuntos distintos.

Isso se dá pela transformação de um acontecimento midiático através da utilização dos recursos narrativos e não-narrativos, que reescrevem esse acontecimento de maneira que ele, mesmo já tendo ocorrido, reapareça com força suficiente para não apenas chamar a atenção mas também tematizar o programa, modificando seu contexto.

Vejamos a morte da Lady Diana, em 1997. Trata-se de um acontecimento de grande repercussão, com poder de descontinuidade que choca pelo imprevisto. Entretanto, seu caráter de algo inesquecível só pode ser observado, obviamente, após certo tempo, com a distância necessária para configurá-lo como objeto da memória. Maurice Halbwachs, ao defender que não é o indivíduo em si e nem nenhuma entidade social que se recorda, mas que ninguém pode se lembrar efetivamente senão da sociedade, pela presença ou a evocação dos outros ou de suas obras, acaba por situar a rememoração pessoal entrecruzilhada na trama da existência social. A lembrança surge então como ponto de referência que permite nos situar em meio à variação contínua dos quadros sociais e da experiência coletiva histórica. As imagens da memória encontram-se na sociedade, onde estão as indicações necessárias para reconstruirmos parte do nosso passado.

Lembrando outra vez Louis Quéré, é como experiência que a imagem se conserva na memória, e essa experiência só pode ser ocasionada por um acontecimento. Enquanto que "a modalidade privilegiada da notícia é a do choque instantâneo: a informação espanta-nos ou perturba-nos mas não se presta a nenhuma prova; desliza sobre nós sem nos atingir" (Quéré, 2005, p 23), o acontecimento tem o poder não só de romper a continuidade mas também de modificar nossas retrospecções e projeções à sua luz. Lembrando que no acontecimento o fato deixa de ser apreendido em sua origem, constituindo seu próprio contexto de sentido, não mais tendo sua derivação vinda de um contexto pré-definido, produz-se uma inversão do olhar em que não é mais o contexto que explica o acontecimento, mas o acontecimento é que explica seu contexto. O acontecimento projeta luz sobre o que o precedeu e sobre o que virá a seguir. A rememoração de Diana no programa se dá através de uma edição com imagens, músicas e narrações que constroem um personagem exatamente na escolha do que deverá ser iluminado em seu contexto. O acontecimento midiático é modificado através das escolhas do que deverá ser mostrado e da forma como será mostrado, uma vez que o programa agora tem

acesso ao acontecimento por completo, permitindo-se fazer escolhas do que merece ser mostrado ou não. Mediado, o inesquecível surge eclipsado através de toda uma diversidade de gêneros televisivos que formatam o acontecimento midiático e dão origem a um tema.

A morte de Diana em um acidente de carro provocado por uma fuga aos fotógrafos de tablóides (fato), ganha retrospecto não mais em um contexto, mas contextualizando toda a situação, o que configuraria um acontecimento. A narração que inicia o bloco do programa fala de uma mulher perseguida que procurava começar uma nova vida, a princesa que queria apenas ser uma lady. A morte, ocasionada pela perseguição dos fotógrafos está sempre presente, assim como a sugestão de uma busca pela felicidade que nunca se completará.

Enquanto o acontecimento midiático é agregador, sendo iluminado por diversas informações e opiniões em telejornais, revistas e programas de rádio - em um movimento centrípeto -, na *Retrospectiva* toda a construção se dá pelo acontecimento (a morte) de maneira centrífuga: é ele que ilumina todas as imagens. Ao mostrar a vida de Diana como um conto de fadas, o programa mostra a garota que mudou, superando os escândalos e se reinventando: de princesa indefesa (expressões como "sonhos de uma noite de verão" e "conto de fadas" remetem à mitologia européia) transforma-se em mulher forte, que quebra tabus (ao som de uma música da banda britânica *Rolling Stones*, exemplo de rebeldia) e que luta contra as minas de guerra e contra doenças incuráveis.

A vida única da personagem justifica sua fama e os fotógrafos que a perseguem, e o programa joga com o telespectador ao bombardeá-los com imagens daqueles que seriam os causadores da morte da princesa. A fama que causaria sua morte também desvenda sua vida pessoal e o início do romance que não terá fim. As imagens de Diana com o novo namorado só estão lá porque foi ao lado dele que ela morreu, assim como o bombardeio de flashes que parece alvejá-la como tiros (a narração utiliza palavras como "batalhão de fotógrafos", "bombardeio de flashes" e "alvo") só aparece na tela graças à lembrança de sua morte ao fugir dos fotógrafos. As imagens que surgem inicialmente mostrando-a brilhando em um vestido branco, deslizam para uma Diana em um vestido negro. A narração vai do mito (a musa que quebrou tabus, desarmou minas e confortou doentes) até mostrá-la como mortal, alguém que "fugia para ser de carne e osso e músculos" e "fez inimigos e amigos como qualquer mortal". O vestido negro associado à narração antecipa o luto, e a temática surge não pelo choque do fato em si, mas pelo poder de um acontecimento transformado no programa por meio de imagens e sons que oferecem um caminho de associações para quem assiste.

A *Retrospectiva* dá ao telespectador o trunfo de conhecer o destino "desconhecido até para Cinderelas". Todas as imagens mostradas de Diana, colhidas em contextos diferentes, ganham novo sentido graças ao acontecimento: imagens banais tornam-se nostálgicas ou proféticas. A ideia de que até Diana era mortal e que nem mesmo ela conhecia seu destino, apesar de aparecer apenas ao final, está presente desde o início. Diante de uma primeira aparição, com uma tiara de brilhantes, já sabemos que ela está morta. A mulher que se tornou princesa, que se divorciou, que quebrou tabus e viveu um novo amor está, desde o início, morta. Ao espectador, cabe acompanhar o acontecimento já conhecendo o seu final. Ao rever aquelas imagens agora fragmentadas, encontramos-nos como profetas de algo irreversível. Ao rever a Diana que desconhecia seu destino, estamos todo o tempo sendo lembrados da surpresa daquela acontecimento. É assim que o acontecimento Diana, ao ser transformado, dá origem ao tema daquela ano – surpresas – ao mesmo tempo que esse tema é responsável por dar forma a esse acontecimento modificado.

O acontecimento midiático da morte de Diana é transformado pelos recursos narrativos e não narrativos. Da utilização desses recursos nas escolhas da *Retrospectiva*, emerge com mais força o surpreendente, a super mulher que inesperadamente não era indestrutível. Essa temática do surpreendente é dada pelo acontecimento ao mesmo tempo em

que o alimenta no programa.

Quando as imagens de Diana retornam ao final do programa, elas já chegam atualizadas por tudo aquilo que foi mostrado no primeiro bloco. São imagens do passado que emergem no âmbito da temática do surpreendente que perpassou todo a *Retrospectiva*. Essa forma do acontecimento dando origem a um tema ao mesmo tempo que é alimentado por ele parece uma tentativa de domínio da experiência. Fazendo referência à forte experiência coletiva de surpresa com a morte da Diana, a *Retrospectiva* busca uma aproximação com o espectador. Assim, sua mnemotécnica necessita, mais do que a relação áudio – imagem, de um tema forte agregador. É esse tema - que faz referência a uma experiência coletiva -, atuando em conjunto com os acontecimentos já modificados, que pode trazer para o espectador uma tentativa de domínio da experiência. Essa atualização conjunta da experiência em um programa de televisão configura parte de uma memória coletiva que se constrói a partir de experiências em grupo. Dessa maneira, o programa apresenta sua técnica de memória, casando imagem e áudio a partir de escolhas elaboradas de recursos televisivos para serem agregados em uma experiência comum que pode atuar na construção de uma memória coletiva.

A inesquecível morte de Diana, que surge como um acontecimento construído, em que sua luz é mediada pelo programa, talvez não possa ser abordada como uma experiência completa, mas também não pode ser tratada exclusivamente como mercadoria. Uma vez que se dá pela transação, encontrando-se em fluxo, essa experiência dada pelo eclipse do inesquecível pode ser vista como uma nova experiência configurada pela mídia, uma experiência que se atualiza em um grupo e atua na formação de uma memória coletiva.

Já os acontecimentos recorrentes, que não são tão marcantes quanto os particulares, apresentam-se com uma variação. Como não possuem a força natural de um grande acontecimento, são reapresentados no programa em blocos temáticos que encadeiam uma série de imagens distintas que, através dos recursos narrativos, parecem pertencer a uma mesma experiência.

Quando Queré chama atenção para o acontecimento como algo diferente de um fato do qual nos lembramos pela simples referência a seu contexto, está tratando da mesma diferenciação entre um acontecimento midiático e os "acontecimentos recorrentes" presentes na *Retrospectiva*.

Nesse caso, o programa seleciona, de um amplo conjunto de notícias coletadas durante todo o ano, aquelas que podem ser agrupadas em um mesmo eixo temático. Essas notícias são organizadas seguindo um critério de contiguidade que constrói um contexto com pretensão de se configurar como um "acontecimento" que possa ter força de descontinuidade e de contextualização, como indicamos no esquema baixo:

Imaginemos uma série de notícias apresentadas durante todo um ano sobre determinadas personalidades, tais como o jogador de futebol Ronaldo, o mágico David Coperfield e a dançarina Carla Perez. Essas notícias podem variar em torno de diferentes gêneros: podem enfocar a vida profissional dessas personalidades, assim como sua vida pessoal, ou até mesmo alguma frase ou fato curioso. A *Retrospectiva* seleciona notícias que podem seguir um mesmo eixo temático que reúne essas diferentes personalidades. Após a seleção, essas notícias são agrupadas por meio de recursos narrativos e não-narrativos, que criam um contexto para o agrupamento. O exemplo trata do ano de 1997, quando Ronaldo, Coperfield e Carla Perez foram agrupados no quadro "Ah! Eu to maluco!". O jogador e o mágico por proferirem a frase, em moda naquele ano. E a dançarina, por posar nua para uma revista masculina (nesse caso, a frase foi usada no fundo, para comentar as imagens).

Esses "acontecimentos editados" ganham força mais pelos recursos narrativos que os colocam como parte de uma grande experiência coletiva do que por sua força como

acontecimento em si. Eles precisam desse efeito para ganhar força no programa como acontecimentos. No mesmo ano de 1997, o quadro Ciência/tecnologia sugere um ano surpreendente na ciência. Não é formado por um grande acontecimento como a morte de Diana, mas por várias pequenas notícias que ganham força. A importância não reside no fragmento das notícias, mas no acontecimento geral formado por esses fragmentos. O quadro Ciência/tecnologia conserva suas características de apresentar as principais novidades do ano nessa área. Entretanto, essas novidades são mostradas com ênfase no seu caráter surpreendente, que tematiza todo o programa.

O tema alimenta os fragmentos de notícias, e apesar desses fragmentos serem apenas sutilmente tematizados, quando reunidos no quadro Ciência/tecnologia, criam, em conjunto, uma sugestão mais forte do surpreendente. Da mesma maneira como todos os acontecimentos reunidos no programa sugerem um ano de surpresas.

Dessa maneira atua o eclipse do inesquecível, criando uma técnica de memória a partir de uma experiência coletiva que permite agregar diversos acontecimentos através da utilização de variados recursos narrativos e não-narrativos. Assim, a mnemotécnica do programa parece possuir a seguinte forma:

- Escolha de uma experiência vinda de um grande acontecimento para tematizar todo o programa.
- Transformação dos acontecimentos midiáticos de maneira que compartilhem essa experiência-tema.
- Ordenação dessa experiência para o sujeito, na construção de uma memória eletrônica que se oferece como coletiva.

O acontecimento midiático reescrito pelos recursos narrativos, refaz o movimento do acontecimento midiático original, recontextualizando a série de imagens (ou notícias) que o sucedem ou antecedem. Os melhores exemplos são os anos de 2001 e 2002. “2001. Antes e depois do 11 de setembro”: a frase que abre o programa após o quadro dedicado aos atentados explica bem o que é um acontecimento. Com um poder de se tornar um marco que modifica seu passado e seu futuro, os atentados terroristas em Nova York e em Washington contextualizaram todo o programa. Além do 11 de setembro, o Apagão também foi responsável pela construção do tema da *Retrospectiva* daquele ano, mesmo não abrindo o programa. Inserindo-se de maneira paradigmática na linguagem da *Retrospectiva*, os acontecimentos “11 de setembro” e “Apagão” foram fortes o suficiente para agregar as outras notícias (ou acontecimentos) presentes naquele programa.

Da mesma maneira, a eleição do presidente Lula e a conquista da Copa do Mundo pela seleção brasileira de futebol foram marcantes o suficiente para criar um contexto. “A maior de todas as eleições” e “a maior de todas as Copas” são acontecimentos que a grandiosidade que a *Retrospectiva* busca explicitar em sua narração justifica sua força no programa.

2001, por exemplo, agrupa assuntos tão distintos como esportes, violência, tecnologia, política, fama, infância. 2002 também aborda uma série de disparidades, como ciência, política, infância, obituário. Entretanto, esses assuntos estão muito bem contextualizados, em perfeita contiguidade mnemônica. Assim como nossa memória é formada por acontecimentos contíguos, a *Retrospectiva* faz o mesmo movimento através de sua técnica de memória. É necessário criar uma linha que possa minimamente ser seguida, senão, o fio da memória se perde. Essa contiguidade, entretanto, só consegue ser criada pelo programa com esses acontecimentos que tematizam tudo à sua volta, contextualizando a *Retrospectiva* em um enredo capaz de englobar os vários assuntos. Assim, esportes, tecnologia e política, podiam ser agrupados seguindo algum outro enredo, mas estão mais fortemente ligados graças ao 11

de setembro e ao apagão que sugerem um ano de perdas.

Os mesmos assuntos agrupados no ano seguinte, 2002, já aparecem no enredo contextualizado pela eleição presidencial e o pentacampeonato mundial de futebol: aquilo que no anterior foi triste e sombrio, no ano seguinte é alegre e festivo. Esse poder do acontecimento midiático reescrito, tornado capaz de modificar os outros acontecimentos, é a peça chave da mnemotécnica da *Retrospectiva*. A memória comum oferecida é baseada em um núcleo forte e agregador, capaz, ao mesmo tempo, de encobrir e iluminar.

Quando falta à *Retrospectiva* um grande acontecimento para dar origem ao tema, o programa fabrica uma espécie de arremedo de acontecimento com igual poder de contextualização.

Essa contextualização é feita da mesma maneira que aquela provocada pelo acontecimento midiático reescrito no programa, com a diferença de que, nesse caso, não há um grande acontecimento como origem da sua reescritura, mas várias notícias agregadas por contiguidade na criação de um contexto específico que busca fazer as vezes de acontecimento.

Tomemos os anos de 1998, 1999 e 2000 para servirem de exemplos. Primeiro a *Retrospectiva* de 1998. Os dois acontecimentos particulares que surgem no programa são a derrota do Brasil na Copa do Mundo e o escândalo Clinton-Lewinski. São acontecimentos inesperados e que mexem com a emoção: o stress emocional de Ronaldo às vésperas da final da Copa, o choro da derrota, o triângulo passional entre Clinton, Hillary e Mônica, a desconfiança dos americanos. Esses acontecimentos têm força suficiente para tematizar o ano como eletrizante, repleto de fortes emoções e surpresas. Para isso, o programa abre com a seguinte narração: "Foi um ano que mexeu com os nossos nervos. Alegria e dor. Desespero e alívio", um ano em que "a emoção falou mais alto".

Segundo Giani Silva (2002), um acontecimento pode ser relatado de forma que fique restrito a si mesmo, ou pode ser apenas o ponto de partida para uma série de outros fatos que tecem o enredo de uma notícia. "A sucessão das ações não é arbitrária, em uma narrativa é necessária a escolha do fato inicial (abertura) e do fato final (fechamento), bem como dos fatos intermediários". (Silva, 2002, p.292). Da abertura do programa daquele ano com a atriz Sharon Stone até a morte do cantor Leandro, os acontecimentos se sucedem de maneira não-cronológica, mas seguindo um encadeamento que permite a construção de um enredo que se apresenta como uma montanha russa de emoções. Sharon Stone chorando chama logo a atenção de quem assiste à imagem por seu caráter icônico. Em seguida, a vemos dançando, o que interrompe o drama do choro, mas, seduz o telespectador.

De acordo com Maria Izabel Szpacenkopf (2003), essa interrupção do dramático é uma importante estratégia de sedução. "Se algo é colocado no lugar da perda, via sedução, o luto fica suspendo, já que o resultado é que outra coisa ocupe o lugar do vazio" (Szpacenkopf, 2003, p. 151). Dessa maneira, a *Retrospectiva* repete uma prática comum aos telejornais: a suspensão do luto. Os acontecimentos que sugerem perda são substituídos rapidamente por aqueles que trazem alegria. Além disso, o "efeito de atualidade" impede que se tenha uma grande comoção.

> "A apresentação de notícias sobre morte e violência no espetáculo telejornal, a nosso ver, contribui para que o luto seja negado; o que já aconteceu é assistido e revisto como se estivesse acontecendo naquele momento, substituindo um vazio deixado no real." (Szpacenkopf, 2003, p. 241)

A *Retrospectiva* parece oferecer estímulos instantâneos, como se o programa atuasse de maneira semelhante aos "macacos de auditório" que levantam para a platéia placas como "aplauso", "choro", "risos". Chore com a Sharon Stone, em seguida, dance com ela e com o

príncipe Charles. Daqui a pouco é hora de chorar de novo, agora com Lars Grael. Esse enredo criado, além da dicotomia alegria-tristeza, apresenta duas características marcantes: personalização e aproximação.

A *Retrospectiva* tira proveito de ícones para montar sua narrativa. A utilização de pessoas facilmente reconhecíveis facilita na tradução de sentimentos em imagens para o público.

> "A opção de evidenciar as personagens envolvidas e não o fato propriamente dito, destacando testemunhos, opiniões, é uma forma de, dramatizando, nos convidar a nos envolvermos, a tomarmos partido e a opinarmos do lado de cá da 'telinha'." (Silva, 2002, p. 293)

O programa opta, então, pelo o príncipe Charles, Ronaldo, Xuxa e Fernanda Montenegro como representação da alegria e Lars Grael, Latino, Danton Melo, Gérson Brenner e Fernado Henrique e Leandro como representação da tristeza. A ordem desse encadeamento de personalidades promove também uma aproximação, "atraindo" cada vez mais o telespectador.

Os acontecimentos recorrentes, como nos quadros Ciência/tecnologia e Economia, por exemplo, seguem essa mesma linha da emoção, através da escolha das imagens e da narração. "A busca interminável por mais uma emoção gerou em 98 cenas eletrizantes" diz o apresentador antes do quadro dos Acidentes que marcaram o ano. Aí está um exemplo claro da construção do programa. Os acidentes são rapidamente mostrados um após o outro por contiguidade, criando um contexto de grandes emoções. Frases como "Frio na barriga!" e "De tirar o fôlego!", pontuam as imagens, trazendo-as para a mesma experiência geral da emoção, do inesperado.

Além dessas pontuações, a narração repete o que a imagem mostra, em um efeito de redundância que, na verdade funciona como uma "câmara de ecos", tal como observa Mouillaud: "A repetição não é redundante, ela faz da gazeta uma 'câmara de ecos' (Labrosse). Cada leitor escuta o eco de sua leitura em uma outra. Desta forma, todos os leitores são a prova de que são os sujeitos de um mesmo reinado" (Mouillaud, 1997, p. 70). A "câmara de ecos" compartilha essa experiência geral e tematizante com todos. Quando uma esquiadora perde o equilíbrio e cai, deslizando até atingir uma rede de proteção no canto da pista, a narração diz: "Manobra radical! A esquiadora em alta velocidade bate na tela de proteção". Além de simplesmente repetir o que já está sendo mostrado, a narração antecipa o raciocínio de quem assiste a imagem, como se ele escutasse seu próprio pensamento, um pensamento coletivo que se estabelece em uma mesma experiência.

Essa redundância que busca marcar a experiência coletiva não está presente apenas na narração, mas também nessas figuras retóricas. Sharon Stone personifica o ano das grandes emoções, que vão de um extremo ao outro em questão de segundos. A imagem da atriz chorando funciona como a própria "câmara de ecos" do tema do ano, assim como a figura do jogador Ronaldo, que personifica não apenas a seleção brasileira na Copa do Mundo, mas todo o ano. Ronaldo é apresentado como a personificação da esperança e motivo de decepção; ao mesmo tempo motivo de alegria e também de dor. São personificações metonímicas da parte que indica o todo.

A Copa do Mundo, apesar de não abrir o programa é, na verdade, o grande acontecimento que o contextualiza. A grande emoção da competição é o que dá contexto para os outros quadros apresentarem sempre a dicotomia alegria-tristeza e referências ao esporte como, por exemplo, a utilização das expressões "lances emocionantes", "cartão vermelho" e "é jogo ou é guerra" no quadro Economia.

Enquanto nos quadros particulares as imagens têm uma ligação mais forte entre si, pertencendo a um mesmo evento narrado, naqueles recorrentes procura-se sugerir um acontecimento utilizando essa estratégia de seleção de imagens que se encaixam no contexto criado.

A mesma estratégia está presente no ano de 1999. Dessa vez, sem nenhum forte acontecimento para tematizar todo o ano, o programa procura ele próprio construir um: aproveita-se do eclipse solar e da profecia de Nostradamus sobre o fim do mundo para abrir o programa, dizendo daquele ano como ano em "o mundo tremeu mas não acabou". O Apocalipse é eleito a experiência central, como um renascimento após as trevas. Mais uma vez utilizando-se dos recursos narrativos, as imagens ganham força como acontecimentos que compartilham essa mesma experiência. "Quantas estrelas nasceram no ano que escapamos do eclipse?", diz a narração ao tratar do surgimento de novos ídolos, também eles personificações da luz após as trevas: o boxeador Popó, que vira ídolo após vencer uma luta, a beleza de Gisele Bunchen como luz que surge após o apocalipse. As imagens são mais uma vez apresentadas uma após a outra em contiguidade, criando um contexto que liga a uma experiência comum.

O ano 2000 possui dois acontecimentos particulares: as olimpíadas e a comemoração dos 500 anos do descobrimento do Brasil. Entretanto, esses forma acontecimentos que não tiveram força entre os brasileiros. As olimpíadas de Sidney foram um fracasso para a delegação brasileira, que voltou da competição sem uma medalha de ouro sequer. Já as comemorações dos 500 anos do Brasil foram um fracasso: embate entre policiais e índios, falhas técnicas na nau reconstruída, pouca adesão popular às festividades. Apesar de dar destaque a esses acontecimentos, a *Retrospectiva* parece reconhecer sua fragilidade como algo capaz de modificar seu contexto. Assim, o programa opta pelo simbolismo do número do ano que passa: do ano 2000, vamos para o ano 2001. Partindo da premissa que esses anos simbolizam o futuro, o programa usa da força desses números no inconsciente coletivo para construir seu "acontecimento": 2000 não será tematizado pela olimpíada ou pelos 500 anos do Brasil, mas pelo filme *2001 – Uma Odisséia no Espaço*. Abrindo o programa, esse "acontecimento" criado mostra-se forte o bastante para agregar os diferentes assuntos apresentados, uma vez que consegue "amarrar" todo o programa dentro de um bem estruturado enredo que busca destacar a odisséia humana em busca de um futuro melhor.

Fica claro que a *Retrospectiva*, como mnemotécnica, faz lembrar mais pela força da experiência do que pela força do acontecimento em si. Oferece um caminho para ser percorrido como um enredo. Um caminho direcionado pela experiência que, graças a recursos narrativos e imagéticos, é construída em cima de um grande acontecimento ou de um conjunto de notícias.

Como Cícero e os oradores da antiguidade, que acreditavam ser possível consolidar a memória natural com a ajuda de um treinamento adequado, a *Retrospectiva* enfrenta a falta de memória da contemporaneidade criando, como os antigos, um método de lembrar. Os gregos criaram a arte da memória, uma estratégia topográfica de lembrança que consistia em marcar uma série de lugares, localizações que pudessem ser facilmente ordenáveis no tempo e no espaço e codificar nessas imagens bem definidas o material a ser retido, substituindo cada uma de suas imagens em uma das localizações previamente definidas (Virilio, 2002). Assim, se pretendemos relembrar um discurso, bastaria transformarmos seus pontos principais em imagens concretas e situar cada um destes pontos nas localizações sucessivas.

A mnemotécnica da *Retrospectiva* lembra o método topográfico antigo: imagens concretas são substituías rapidamente uma após a outra, formando um verdadeiro caminho a ser seguido. Essas imagens também estão ligadas a um discurso, a narração do programa, que através de sua redundância, situa a experiência em cada ponto percorrido. O telespectador

precisa fazer pouco esforço, a *Retrospectiva* é a própria mnemotécnica em ação, é a própria representação da memória que ordena a experiência para os sujeitos. Basta a eles seguir o caminho já estabelecido, sem nem precisar se preocupar em situá-lo com o discurso – uma vez que este também já é dado – e já sabendo aonde o fim da trilha chegará.

5. Referências bibliográficas

Barbosa, M. (2008). Meios de Comunicação e História: um universo de possíveis. Em: Ribeiro, A. & Ferreira, R. (orgs). *Mídia e Memória: a produção de sentido nos meios de comunicação*. Rio de Janeiro: Mauad X.
Da Cunha, A. (1990). *Telejornalismo*. São Paulo: Atlas.
Debray, R. (1993). *Curso de Midiologia Geral*. Petrópolis: Editora Vozes.
Eco, U. (1976). *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectivas.
França, V. (2006). *Narrativas televisivas: programas populares na tv*. Belo Horizonte: Editora Autêntica.
Halbwachs, M. (1990). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Revista dos Tribunais.
Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
Jakobson, R. (1985). *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix.
Machado, A. (2000). *A televisão levada a sério*. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo.
Mouillaud, M. (1997). *O Jornal da forma ao sentido*. Brasília: Paralelo 15.
Quéré, L. (2005) Entre facto e sentido: a dualidade do acontecimento. Lisboa, *Trajectos*, 6.
Silva, G. (2002). A Informação Televisiva entre a Realidade e a Ficção. Em: Machado, I.L.; Mari, H. & Mello, R. (orgs). *Ensaios em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: FALE UFMG.
Soulages, J. (2002). A Formatação do Olhar. In: Machado, I.L.; Mari, H. & Mello, R. (orgs). *Ensaios em Análise do Discurso*. Belo Horizonte: FALE UFMG.
Szpacenkopf, M. (2003). *O Olhar do Poder*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
Virilio, P. (2002). *A Máquina de Visão.* Rio de Janeiro: José Olympio.