

As cerimônias festivas da televisão brasileira: em cena o Carnaval

Marialva Barbosa

Resumo: O objetivo desse artigo é analisar a transmissão do Carnaval como cerimônia festiva da televisão brasileira, particularizando características dessa emissão que ao mesmo tempo a insere e a distingue das chamadas cerimônias da mídia, isto é, aquelas emissões que interrompendo a programação habitual instauram uma nova temporalidade. Um presente contínuo é construído no momento em que o público permanece durante horas frente ao aparelho de TV para assistir ao acontecimento cerimonial midiático. Esse artigo apresenta resultados parciais da pesquisa “AS CERIMÔNIAS FESTIVAS DA TELEVISÃO, A MEMÓRIA DO PÚBLICO E AS VICISSITUDES DO TEMPO”, contemplado com a Bolsa Cientista de Nosso Estado da FAPERJ e com o apoio do CNPq.

Palavras-Chave: televisão – cerimônias festivas – Carnaval

Abstract: The objective of this article is to analyze the transmission of the Carnival as festive ceremony of the Brazilian television, distinguishing characteristic of this emission that at the same time inserts it and it distinguishes it from the calls ceremonies of the media, that is, those emissions that interrupting the habitual programming restores a new temporality. A continuous gift is constructed at the moment where the public remains in front of TV to attend media events. This article presents resulted partial of the research "AS CERIMÔNIAS FESTIVAS DA TELEVISÃO, A MEMÓRIA DO PÚBLICO E AS VICISSITUDES DO TEMPO" (with the support of FAPERJ and CNPq).

Key-words: television – media events – Carnival

Introdução

No caso brasileiro, as cerimônias televisuais são introduzidas com a transmissão da chegada do homem à Lua, em julho de 1969, inaugurando uma retórica discursiva que passa a ser empregada em diversos programas, inclusive nos telejornais. Isso se dá pela transformação das mídias em lugares contemporâneos de ritualizaçãoⁱ.

Outro grupo é aquele que se detém na morte de personagens que ocupam um lugar mítico junto ao público. Esse é o caso das transmissões das horas de agonia e do enterro do presidente Tancredo Neves; do enterro do corredor de Fórmula 1 Ayrton Senna, entre dezenas de outrosⁱⁱ. Num terceiro grupo figuram aquelas transmissões que estamos classificando como cerimônias festivas, com destaque para o desfile das escolas de samba e para o campeonato mundial de futebol. Nesse artigo nos deteremos na análise das transmissões do carnaval.

Olhando essas emissões é possível identificar os papéis que são sugeridos na veiculação da programação para o público e a forma como esse mesmo público aceita ou recusa esses papéis. No caso brasileiro, a construção dessa narrativa jornalística, ao vivo e em tempo contínuo, cria uma espécie de hiato na programação e instaura um novo parâmetro para a noção de acontecimento jornalístico.

As cerimônias televisivas – qualquer que seja o grupo temático - moldam de outra maneira o acontecimento. Acontecimento não é mais algo que emerge na duração, mas aquilo que emergindo se atualiza sem cessar. Além disso produzem instantaneamente comunidades, ainda que efêmeras. Cria-se no público uma espécie de sentimento de comunhão, invisível aos outros espectadores que não participam daquela comunidade imaginária. O acontecimento neste sentido passa também a ser criação do público.

Além do fluxo televisual (WILLIAMS, 1990), forma cultural criada pelo uso da tecnologia audiovisual, interessa-nos tratar especificamente da forma *notícia*, tendo em vista que um gênero não se reduz a um catálogo de categorias formais. O contrato que todo gênero televisivo propõe a seus espectadores faz intervirem critérios específicos de julgamento.ⁱⁱⁱ

Esse contrato, entretanto, se estabelece em outras bases quando a programação é interrompida e o acontecimento cerimonial invade sem interrupção a cena cotidiana do telespectador. A partir da construção desse gênero, a mídia audiovisual transfere para outros gêneros a configuração narrativa das cerimônias, de forma a inserir o público

num ritual permanente de sensação de participação/construção dessas emissões. Nesse modelo a mescla e o embricamento de realidade e ficção se sobressaem a tal ponto que podemos visualizar nas textualidades televisivas uma tênue linha limitando esses dois regimes narrativos.

Entre o visível e o invisível

Transformar uma ocorrência em acontecimento singular para que seja considerada notícia pela mídia, e no caso de nossa análise, notícia que se transforma numa emissão contínua, coloca em destaque a relação do visível e do invisível. Ainda que mesmo os relatos ocorridos em presença de uma testemunha sejam apenas parte do visível, uma vez que há sempre escolhas prévias ao se construir qualquer narrativa, há toda uma gama de situações que não é elevada à categoria de acontecimento por se dar na fronteira do invisível.

O conjunto que foi registrado pelo jornalista, como testemunha, será sempre um subconjunto do que realmente se passou. O relato é sempre a descrição de algo que o autor pretendeu ter visto ou escutado. Notícia é aquilo que acontece em torno do autor, obedecendo a escolhas individuais e sociais, ainda que submetida a um registro textual que apela a valores da impessoalidade. Os jornais registram fatos que os jornalistas estão convencidos de terem visto ou escutado. No caso da televisão procuram colocar em cena imagens que corroborem com a idéia de factualidade e verdade. Fazendo isso decompõe o tempo vivido em uma seqüência ordenada de unidades individualizadas.

Cada unidade individualizada do tempo vivido corresponde a uma mudança que o telespectador percebe em seu entorno. Cada unidade é uma descontinuidade em relação ao momento imediatamente precedente, resultado do aparecimento ou do desaparecimento ou ainda do rearranjo de elementos. A mudança percebida é, pois, um acontecimento no sentido que se dá à palavra na literatura histórica.

Assim, a primeira de suas características é a mudança. O segundo corolário é o fato de ser percebido por um número significativo de pessoas. Todo acontecimento pressupõe um espectador. Ou seja, é preciso que ele seja visível e perceptível.

Mas esta característica pública do acontecimento não é suficiente. Para que haja acontecimento é necessário que a mudança seja acessível a uma pluralidade de espectadores virtuais e que estes sejam capazes de comunicar reciprocamente os

resultados de suas percepções. Além de ser percebido é necessário que o acontecimento seja perceptível. E para isso é fundamental que a sua produção se dê no espaço de visibilidade do espectador e num tempo co-extensivo a sua presença.

A televisão produz continuamente essa sensação de visibilidade do que é designado como mudança no tempo co-extensivo à presença do espectador. São, pois, meios privilegiados na delimitação das fronteiras entre o visível e o invisível.

Podemos considerar a existência de três modalidades de discursos sobre o acontecimento: o contemporâneo, o do passado próximo e o do passado longínquo. Ao estabelecer essa distinção, K. Pomian (1984: 18-19) enfatiza o fato de o primeiro ser produzido na esfera de visibilidade comum aos autores e ao leitor-espectador do discurso. O segundo – aquele que se refere ao passado próximo - pertence à esfera de visibilidade dos autores do discurso, mas para os leitores pertencem ao domínio do invisível. O terceiro, enfim, pertence ao domínio do invisível tanto para os autores como para os leitores do discurso.

Ainda que a contemporaneidade seja governada pelo estatuto da visibilidade comum tanto ao produtor como ao receptor do discurso, é necessário enfatizar que a produção do acontecimento se dá através da possibilidade outorgada ao autor de transformar em visível àquilo que supõe como tal. Escolhendo previamente fatos que serão elevados à categoria de acontecimento, produzem uma visibilidade artificial, ao tornar público o que supõe ter visto ou ouvido.

Para isso, é dado ao produtor do discurso o direito de falar de fatos, eventos, ocorrências que não foram registradas na sua presença, sendo considerado *a priori* produtor de um discurso credível: suas palavras são aceitas como verdadeiras. Se a Igreja, o Estado e a ciência puderam ao longo dos séculos falar do passado, tendo seu discurso considerado crível, aos jornalistas é dado hoje o estatuto de produção do discurso do presente acreditado como verídico.

Ao vermos uma notícia na televisão, ao escutarmos o rádio, ao lermos o jornal, jamais pensamos que o fato narrado poderia não ter se dado, que poderia ser uma invenção de seu produtor. O relato jornalístico é revestido da característica de crível antes de qualquer outra presunção. Assim, quando se descobre que um relato foi inventado, a notícia assume a proporção de um verdadeiro escândalo. Não existe possibilidade de invenção da realidade no mundo do jornalismo, em função de ser

atribuída aos seus produtores a outorga de poder realizar, somente, um discurso tido como verdadeiro.

Mas mesmo os acontecimentos situados no domínio do visível – pela percepção e pela linguagem – são descritos de maneira hierárquica. Há toda uma gradação de valores que é utilizada na descrição. E a hierarquização dos acontecimentos depende sempre das idéias que se tem no domínio do invisível.

A narrativa do acontecimento não é simples descrição de mudanças percebidas. Há sempre significação atribuída por aquele que descreve o acontecimento, mesmo quando não existe propósito deliberado para tal. Há sempre uma atitude de reconstrução dos fatos, que engendra escolhas, esquecimentos, hierarquizações, lugares de visibilidade e de invisibilidade.

Acontecimento seria, pois, uma mudança percebida, uma descontinuidade, uma ruptura em relação a um estado anterior. Mas essas descontinuidades devem possuir um *status* ontológico: visibilidade, capacidade de ser reconstruído, de ser observável de maneira macro e microscopicamente.

Cerimônias televisivas: o acontecimento jornalístico em permanente atualização.

As cerimônias televisivas^{iv}, ou seja, aqueles acontecimentos que emergem na cena da TV de maneira ininterrupta, pressupondo transmissão ao vivo durante um tempo extenso, moldam de outra maneira o acontecimento jornalístico. Acontecimento não é mais algo que emerge na duração, mas aquilo que emergindo se atualiza sem cessar diante de telespectadores que se constituem como comunidade imaginada: o público que assiste ao mesmo tempo aquela emissão.

Benedict Anderson ao caracterizar nação como uma comunidade imaginada acrescenta que todas as comunidades maiores do que as primitivas aldeias de contato face a face são imaginadas (1983:14-15). A comunidade é imaginada, primeiramente, porque não há a possibilidade de todos os integrantes conhecerem o próprio grupo. A rigor, há uma presunção de pertencimento ao grupo, que se autoconstrói imaginariamente como integrante daquele universo.

Se a comunidade nação imagina-se como limitada, soberana e fraterna, a comunidade público imagina-se como ilimitada, idêntica e pertencente a um universo que partilha as mesmas sensações. Se ideologicamente a idéia de nação fazia supor que

não se poderia imaginá-la como co-extensiva à humanidade, na contemporaneidade há a presunção de que as mídias constroem uma nação virtual. O mito da inexistência de fronteiras para a difusão da informação produz uma espécie de sociedade única, global, universal. Há, pois, uma espécie de messianismo contemporâneo, no qual a tecnologia produziria os mecanismos indispensáveis para que a humanidade ingressasse numa nova era: a do partilhamento das informações instantâneas na velocidade do tempo real.

Ao instaurar as emissões cerimoniais, a televisão também inaugura um novo espaço de partilhamento dessas experiências messiânicas contemporâneas. Diante da emissão, os espectadores sentem-se como parte de um ritual, no qual sentimentos devem ser construídos a partir de sensações comuns.

O público, comunidade imaginada, deixa de ser formado por grupos fragmentados (em termos de gênero, profissional, etc) para adquirir uma nova face: é público diante daquelas emissões que se constituem em lugar público, no qual a família e os amigos se reencontram para dividir a experiência da cerimônia. Este instante efêmero e que será alçado rapidamente à categoria de esquecimento produz a sensação ou a ilusão de participação naquele acontecimento e, portanto, de participação política.

A própria característica da sociedade contemporânea, na qual o espaço público situa-se entre o lúdico e o violento, enquanto o privado torna-se lugar de interações e redes de sociabilidades, faz com essas cerimônias – apartadas da lógica política – sejam lugares de participação. Daí também a importância desse tipo de gênero narrativo, ao assumir aspecto ritualizado para o conjunto de pessoas que assiste, juntas, a mesma transmissão.

A cerimônia midiática transmitida ao vivo e de maneira incessante pela televisão apresenta todas as características de um ritual, aproximando-se da criação romanesca ou da ilusão teatral. Os personagens situam-se entre o real e o fictício, solicitando do público a crença coletiva e não a razão crítica. Para isso é preciso criar artifícios narrativos: escolha de imagens, apagamento do contexto, repetição dos efeitos, lentidão dos movimentos dos personagens, atores principais ou secundários. Tudo conduz à criação de uma festa repleta de rituais que pedem também ação ritual do público, ator da cerimônia. O público é convidado a participar da festa-comunhão. A transmissão simultânea unifica áreas geográficas e instaura novas temporalidades, transformando a experiência do telespectador em relação à mídia (DAYAN, 1996).

Outro aspecto a ser considerado em relação ao acontecimento das chamadas cerimônias televisivas é a questão da simultaneidade das transmissões, em tempo real. A característica de imprevisibilidade instaura, do ponto de vista do telespectador, o regime da surpresa do que está por vir.

A experiência narrativa cerimonial introduz ainda a idéia de ficção a partir de uma experiência apresentada como real. Ao mesmo tempo constrói o acontecimento jornalístico como instantâneo e simultâneo, mas sobretudo como algo que produz a ilusão de permanência. Ao se atualizar sem cessar nega-se a ruptura, restaurando-se um novo regime: o de permanência. Há ainda um último aspecto: o acontecimento jornalístico midiático passa a ser temporalmente construído no regime narrativo da própria televisão.

Se o acontecimento mostrado é o que está se desenvolvendo naquele momento, os meios de comunicação não são apenas arquivos para o futuro, mas arquivos permanentes do presente. E a narrativa que produzem é também a narrativa histórica do imediato.

Importando modelos narrativos dessas cerimônias, o gênero jornalístico da televisão brasileiro, produz a ilusão da participação do público. Por outro lado, a ilusão de participação do público como um vasto auditório dissemina regimes de oralidade extremamente importantes para o jornalismo televisual. A cena dos telejornais, no qual o convite à oralidade se faz na forma como os jornalistas se apresentam na cena, mostram que a ampliação do auditório se faz também pela recuperação cultural dos gestos do público.

Produzindo a cerimônia Carnaval

Interrompendo o fluxo dos programas, as cerimônias televisivas interferem diretamente no cotidiano dos telespectadores, lançando-os em outro registro de experiência. Organizadas fora do espaço da mídia, são acontecimentos que ocorrem longe dos estúdios, cabendo a televisão transmiti-las e, sobretudo, produzi-las.

Ainda que o público tenha a sensação de um permanente imprevisto na transmissão, há um extenso trabalho de produção que inclui recomendações até para a conduta adequada que o jornalista deve ter em cena.

Na produção da cobertura do Carnaval de 2002 realizada pela TV Globo, para o Rio de Janeiro observa-se o planejamento extremamente minucioso da emissora em relação a construção da cerimônia. Em reunião realizada em 16 de outubro daquele ano, para apresentar sugestões para redução do custo de cobertura e transmissão do carnaval, foi divulgado o custo da produção da cerimônia no Rio: enquanto a cobertura de São Paulo custaria R\$ 227 mil reais a do Rio de Janeiro chegaria, segundo a previsão, a R\$ 436 mil. Alguns custos existem apenas no Rio: a produção de videoclipes sobre as escolas de samba, no valor de R\$ 179 mil, a compra de camarotes e frisas no valor de R\$ 63 mil, o pagamento a Embratel pelo canal de transmissão de R\$ 25 mil; camisetas com o custo de R\$ 9 mil. Na ata da reunião chama a atenção para o fato de a TV Globo destinar verba específica para um coro que, distribuído entre o público das arquibancadas, dá a sensação para o telespectador da participação expressiva do público cantando de maneira correta os sambas enredos (Ata da reunião de Carnaval. 16 de agosto de 2002. TV. Globo).

A cerimônia que o telespectador recebe em casa com a suposição de improviso é minuciosamente planejada. A pré-produção envolve a realização de videoclipes sobre as escolas, a montagem da bolha de transmissão no sambódromo, a compra de camarotes e frisas para serem distribuídos aos artistas que serão entrevistados durante o evento, a realização de pesquisa do IBOPE sobre as escolas favoritas, entre dezenas de outras ações.

Para o Carnaval de 2002 como propostas para reduzir as despesas, os responsáveis pela cobertura incluíram: produção de videoclipes mais simples utilizando imagens e arquivo e valorizando os sambas; eliminação da instalação de uma ilha de edição no camarote da Brahma; redução da área ocupada no sambódromo de 500 para 330 m; redução do número de funcionários credenciados (o que representaria diminuição também no custo com alimentação); avaliação dos custos de instalação, segurança e operadores da Bolha de Transmissão e eliminação do coro.

Em relação ao credenciamento foi aconselhado antecipar a relação dos profissionais que iriam trabalhar na emissão e a partir da definição da cobertura (quantas equipes, câmeras, etc.) seria preparada uma listagem, solicitando-se que também fosse revisto o número de funcionários indicados, para eliminar durante a transmissão os funcionários ociosos, “consumindo refeição oferecida pela empresa no

Sambódromo. Propôs um controle maior da entrada desses funcionários na avenida” (Idem, p. 2).

O planejamento detalhado é marca mais característica ainda que o público tenha a impressão durante a transmissão que tudo se desenrola no instante mesmo da produção do desfile. Os jornalistas localizados estrategicamente em pontos da avenida, entrevistam carnavalescos, astros e estrelas da própria televisão e o público. Mas todos os gestos que os jornalistas farão diante das câmaras são previamente controlados.

Na orientação distribuída para os profissionais que trabalharam na cobertura do Carnaval 2004 pela TV Globo do Rio de Janeiro, chamada “Orientação Preventiva”, são listados diversos itens do que se considera a conduta adequada e a inadequada. A maioria dos conselhos refere-se a estratégias para garantir a legibilidade da voz e a boa performance diante das câmaras. Assim deve ser evitado:

“Falar por muito tempo em ambientes ruidosos; falar próximo a caixas de som ou baterias; ingerir gelado após falar muito; praticar abuso vocal (gritar); expor-se a mudanças bruscas de temperatura; fumar antes ou depois da atividade profissional; evitar durante a atividade profissional café, bebidas alcoólicas, alimentos gordurosos e condimentados, lanches pesados e refrigerantes; evitar excesso de alimentos lácteos e chocolates que favorecem o aparecimento de muco espesso na laringe, com provável alteração de voz; não utilizar estimulantes nem agentes químicos ou fazer uso de gengibre, hortelã, anis, etc.” (Orientação Preventiva para Profissionais. Cobertura Carnaval 2004. TV Globo)

O planejamento da cerimônia começa muitos meses antes de sua efetivação e inclui detalhes como o aconselhamento de padrões de comportamento fundamentais para a manutenção da imagem do jornalista diante do vídeo e para a sua inclusão no mundo do público.

No dia da transmissão tudo é determinado nos mínimos detalhes. Vinte e cinco profissionais trabalham diretamente na coordenação e na produção de imagens sem contar mais de 60 repórteres, cinegrafistas e outros profissionais das equipes alocadas

em pontos estratégicos do Sambódromo. Na cobertura do domingo de carnaval, em 2004, 12 câmaras com equipes de em média cinco pessoas distribuíram-se pela avenida. As emissões ao vivo começaram às 19 horas e só terminaram às oito horas da manhã. Para produzir imagens para todo o período planejou-se a cobertura em dois turnos: o primeiro de 19 às 2 horas da madrugada e o segundo de 2 às 8 horas da manhã. (Documento da Editoria Rio – Carnaval 2004. TV Globo, p. 1-10)

A câmara 1 localizava-se na chamada Armação. Para cobrir a movimentação das escolas antes da entrada em cena na Avenida, cinco profissionais distribuíram-se neste ponto. Havia ainda uma segunda câmara também na Armação com o trabalho de cinco outros profissionais. Duas gruas e a construção de uma bolha especial, dando a impressão para o público de que os apresentadores ficavam suspensos sobre a cabeça dos integrantes das escolas, completavam os detalhes técnicos indispensáveis para produzir uma cerimônia festiva na qual múltiplos ângulos daquele cenário invadiriam a casa dos telespectadores.

Duas outras câmaras cobriram o movimento da concentração na rua Marques de Sapucaí. Uma terceira foi colocada estrategicamente no recuo da bateria para focalizar com destaque, como enfatiza o documento, os puxadores dos sambas. A câmara sete também na concentração foi fixada sobre um poste. A dispersão foi coberta pela geração de imagem da câmara 8 e 9, sendo que esta última se movimentava numa grua com 50 metros de cabo. A câmara 10 foi colocada nas arquibancadas populares e as duas últimas destinavam-se a gerar imagens dos comentaristas (naquele ano Haroldo Costa, Maria Augusta e Dudu Nobre) e dos apresentadores (Cleber Machado e Maria Beltrão). Haveria ainda a produção de imagens pré-gravadas dos camarotes que foram inseridas na transmissão dando a impressão para o público da simultaneidade das cenas. (Idem, Ibidem)

Pela análise dessa documentação distribuída aos profissionais que trabalharam na cobertura observamos que essas emissões ao vivo são de difícil controle e dependem do padrão de organização e desenvolvimento tecnológico das emissoras. Seus produtores são normalmente representantes do Estado (sociedade civil ou política), com autoridade suficiente para requisitar a atenção do público. Mesmo assim, ao invés de desempenhar papel auxiliar, a mídia tende a absorver a organização do acontecimento, impondo regras próprias. A construção de um cenário suspenso sobre a Avenida e a

utilização de cenas geradas pelas gruas são exemplos marcantes de como a tipificação da cobertura determina em grande medida a forma como as escolas se organizam para o desfile: é preciso construir um conjunto que seja esteticamente perfeito quando visto do alto, pois é esta a cena mais recorrente nas imagens geradas pela televisão.

Além do planejamento prévio das emissões, há, antes mesmo do dia da instauração da transmissão cerimonial, toda uma preparação do público – que no caso do Carnaval duram exatos três meses – através da veiculação de flashes, reportagens, vinhetas. Essa estratégia permite que o público antecipe o próprio acontecimento, preparando-se para ele. Um clima de espera instaura-se e é explorado ao máximo.

No que diz respeito à forma expressiva, a transmissão das emissões festivas guardam particularidades. Ainda que exista a natureza protocolar da narrativa, sobressaindo as atitudes de reverência, nesse caso específico o papel que os comentaristas assumem ganha relevo: há sempre na emissão um tempo considerável destinado às observações dos chamados especialistas. As análises se estendem durante a emissão, ainda que as críticas sejam escassas. As intervenções publicitárias – cujos promotores oficiais garantem a transmissão – são construídas como parte de um cenário mais amplo. As vinhetas, os recursos gráficos e a inserção da mensagem publicitária na cena do desfile são algumas das estratégias utilizadas para que o anúncio não interfira no desenrolar da emissão.

Outra característica discursiva é a exaltação de personalidades caracterizadas como fora do comum. Celebrando iniciativas emanadas do poder hegemônico, apresentam as personalidades e o próprio acontecimento como históricos. Daí a naturalidade com que procuram atrair vastas audiências.

Pode-se, pois, falar de uma espécie de obrigação de assistir a emissão. Os telespectadores interiorizam essa norma, celebram o acontecimento, reunindo-se em torno da TV, assistindo em grupos e vestindo-se muitas vezes adequadamente para a ocasião. Isso é o que se observa também nos campeonatos mundiais de futebol, quando os telespectadores reúnem-se em casa de amigos, em restaurantes, em bares, no meio da rua, para, juntos, verem o espetáculo da televisão. Na cena pública da assistência, os uniformes dão o tom da participação na comunhão-espetáculo instaurada pela televisão.

Por último, há que se destacar o fato de o discurso assumir a forma de minimização do conflito, reforçando a integração e destacando a reconciliação. Como

um ritual, as cerimônias da televisão permitem matizar esses conflitos e convertê-los em força capaz de manter o sistema. Para isso, celebram a sua inserção em uma história institucional e social, como momento fundador, em que há uma ruptura com o tempo anterior e a inclusão / eclosão de um novo tempo. Caracterizam-se pela fundação de um instante singular, indicando o início de um novo tempo.

Do ponto de vista da significação, as cerimônias da televisão apresentam-se como históricas, isto é, destacam a idéia de ruptura ou de passagem a uma nova temporalidade. Os atos apresentados celebram valores centrais da sociedade, em um tom que exprime seu caráter sagrado.

No que diz respeito ao público, mobilizam vasto auditório, transformando-se em espetáculo remarcável. Introduce a idéia de experiência dividida e produz uma espécie de sentimento de solidariedade entre os telespectadores. Esses se reagrupam para se transformar em participantes ativos daquela celebração.

Essas dimensões existem de maneira integradas e são essas características em conjunto que transformam a emissão em cerimônia.

A transmissão do Carnaval possibilitada via televisão se caracteriza como uma cerimônia celebração. As visitas oficiais, os enterros nacionais, os campeonatos mundiais de futebol, o espetáculo do carnaval, ou seja, aqueles acontecimentos que são transmitidos de maneira ininterrupta e ao vivo, são rearranjados, adaptados, substituindo-se os elementos do original que a televisão não pode transmitir, “tornando-se uma estrutura transitória, uma espécie de pré-imagem”. (DAYAN, 1989).

Estabelecendo uma tipologia de três situações exemplares – o espetáculo, a festa e a cerimônia – Dayan acrescenta que cada uma delas corresponde a um modo de participação: definição rigorosa ou difusa de um programa ou de um tema; rigidez ou flexibilidade de cisão entre atores e espectadores e caráter aberto ou fechado das reações.

Construindo-se sobre um tema, distinguindo atores e espectadores, apoiando-se na interação de uns com os outros, a cerimônia é espetáculo e, ao mesmo tempo, festa. Tudo se passaria, como numa festa, se os celebrantes e o público não estivessem separados. Mas as reações de todos os atores são essenciais. Neste sentido, as reações do público, ainda que definidas e canalizadas, são também indispensáveis.

Há ainda que se perceber que a mídia nessas emissões se constitui em lugares da conformação de uma dada memória, solicitada com um fim político. Como não há entre os espectadores a possibilidade de revelar aspectos do personagem central, cabe aos atores (no caso os repórteres, comentaristas e o narrador) realizar esses trabalhos da memória.

Ao montar a cena, a televisão a organiza como espetáculo uno, oferecendo ao espectador a ilusão de ser participante de uma experiência histórica singular. Em casa, diante da televisão, só ele pode assistir a totalidade do espetáculo. Todos os ângulos estão disponíveis. Todas as cenas de arquivo que se mesclam às cenas ao vivo, todas as explicações que complementam a emissão. Presente e passado formam o instante pontual da celebração midiática, no qual a questão da memória enquanto lugar de produção de significado social e coletivo é fundamental.

É, portanto, a televisão que possibilita ao telespectador ter acesso a um universo singular que sem a sua mediação ele não teria. Tendo a sensação de poder ver a cerimônia em sua totalidade – todos os ângulos, todas as cenas, todos os atores – o evento cerimonial transforma-se na própria matéria prima memorável. Mas do que lembrar e esquecer o personagem da cerimônia, é preciso construir os vestígios de lembrança da própria narrativa televisual.

O primeiro passo é descontextualizar a cerimônia, isolando-a da notícia e privilegiando-a em relação a esta. O noticiário perde sua importância: o que passa a existir é somente a narrativa do evento que interrompeu a cena e entrou com vigor na casa do telespectador.

A notícia dos telejornais que habitualmente causam tanto interesse no telespectador perde importância, parecendo anacrônica. Quando o Jornal Nacional relata – resumidamente – a conquista de um campeonato ou o Carnaval, a televisão já mostrou a cena durante o ato celebratório. É como se existisse outra realidade governada pela interrupção do tempo, colocando todos os espectadores em igualdade de posição: são personagens daquele evento cerimônia e entre eles existe um profundo sentimento de comunidade.

Cria-se aquilo que Dayan classifica como universo limiar. O que existe não é a definição indicativa da realidade (o mundo como ele é), mas uma definição subjetiva da realidade, isto é, o mundo se transforma naquilo que deveria ser. É neste universo limiar

que a televisão organiza a cena para os telespectadores que, assim, só podem ter acesso à totalidade do acontecimento nesta condição.

Portanto, a memória social que se constrói da cerimônia midiática é aquela que é trazida à cena pelo auditório que participa da sua própria construção. O que se produz é uma narrativização do mundo presente do próprio telespectador / leitor, como sujeito histórico e social. O que fica para a história do próprio acontecimento é a impressão de lembrança desses personagens que participam da celebração de um lugar de visibilidade único.

Após ter relatado com minúcias os detalhes daquele acontecimento singular que enseja a interrupção do fluxo narrativo convencional, é a mesma emissão que vai preparando o seu esquecimento, induzindo o público a voltar ao ritmo e ao cotidiano de suas existências. A narrativa começa a fazer uso do recurso do flash-back e das sínteses, que resumem as horas de transmissão.

Gradativamente esses restos, vestígios, espécies de relíquias fabricadas pelas mídias são apresentados não mais como cenas diretas. Assume o controle da emissão as performances de estúdio, até que gradativamente saem de cena. E a mesma televisão que produziu a cerimônia produz também o seu esquecimento, através dessas estratégias narrativas que apelam à síntese ou à idealização de momentos construídos como clímax.

Uma última questão: o tempo

Resta ainda uma breve reflexão sobre a questão da temporalidade. A forma como se inscreve as atividades humanas na duração e a própria relação que as sociedades estabelecem com o fluxo do tempo guardam, em cada cultura, peculiaridades e particularidades. Num mundo dominado pelo fluxo informacional, as temporalidades - mundo ou particulares - são construídas também pela ação dos meios de comunicação. Em primeiro lugar, porque ao visualizar o acontecimento, fazendo, com o seu aparecimento, que o presente apareça na duração, transforma-se em um dos motores dessa presentificação. Em segundo lugar, a forma narrativa da mídia, notadamente audiovisual, inscreve-se numa relação de natureza temporal particular, que se distribui de forma integrada na sociedade, criando uma nova percepção espaço-temporal da contemporaneidade. A televisão com suas imagens que se sucedem, num ritmo

sincopado e, cada vez mais, acelerado, numa instantaneidade singular, inibe, em princípio, o retorno do pensamento e a pausa necessária à reflexão. A forma como constrói sua narrativa imagética – em mensagens que se sucedem num turbilhão –, ignorando o que precede e o que sucede, leva a inscrição imaginária do momento vivido como unívoco, sem qualquer correlação com o passado e com o futuro.

A relação da temporalidade e mídia, entretanto, não se limita à tensão permanente da constituição dos acontecimentos pelos meios de comunicação. O acontecimento ganha sentido a partir da apropriação e interpenetração dos sistemas de opinião. O ficcional no discurso midiático, tem, por outro lado, a função de instaurar, ainda que numa dimensão diferenciada, o tempo mítico de antes.

Os meios de comunicação reconfiguram, assim, duas tipologias básicas da temporalidade: a do presente, transformando em instante e nomeado *tempo real (o AO VIVO)*, e a do passado, renomeada sob a forma de discurso ficcional, mas também transformada em acontecimento presente, como acontece durante as celebrações de datas elevadas à categoria de singulares.

Uma narrativa do mundo é construída pelo sistema midiático, que fabrica, assim, uma espécie de renarratização. Se levarmos em conta que cada indivíduo constrói sua identidade graças à estruturação temporal que é assegurada por esta mesma narração do mundo, podemos dizer que o sistema midiático organiza nossa relação com o real e, através deste filtro, damos sentido ao mundo, sob a forma de mito ou de realidade. A questão temporal estaria, pois, no cerne mesmo da construção textual dos meios de comunicação e, com ela, a reconfiguração da narrativa empreendida pelo receptor. Nosso presente cotidiano é composto de intervalos heterogêneos e incomparáveis cuja extensão depende do número e da complexidade dos acontecimentos percebidos (CHESNEAUX, 1996). Esse presente só pode ser apreendido por cada indivíduo no curso de seu funcionamento normal e guardado na memória, revela um tempo de natureza qualitativa.

O tempo das cerimônias, sobretudo as de natureza celebratória, comportaria elementos de natureza cíclica (esses acontecimentos voltam periodicamente), inscrevendo-se numa história linear e orientada: a cada ano repete-se a transmissão do desfile de Carnaval, a cada quatro anos repete-se a Copa do Mundo ou as Olimpíadas, mas cada um deles adquire uma especificidade: a de incluir todos os outros

acontecimentos semelhantes. Volta-se sempre para o futuro, olhando necessariamente o passado. As vicissitudes do tempo no sistema midiático das celebrações e/ ou cerimônias festivas caminham sempre de um passado para o futuro. Linear e orientado, tendo elementos cíclicos, esse é também irreversível: não haverá mais o Carnaval de 2002 ou o de 2004, não haverá mais Copa de 1970, Olimpíadas de 1978, com sua tragédia particular. Como o tempo político (POMIAN, 1984), o tempo das emissões midiáticas é aberto a um futuro infinito.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict (1983). *Imagined Communities*. London, Verso.
- BARBOSA, Marialva (2004). “A narrativa, a experiência e o acontecimento fundador de novos regimes de visibilidade da TV brasileira”. In: *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*, Vol. 9, nº 17, julho 2004. p. 153-172.
- BARBOSA, Marialva (2004). “O dia em que o Brasil parou: a morte de Tancredo Neves como cerimônia midiática”. In: *Comunicação & Informação*. Goiás: Universidade Federal de Goiás, v. 7, n. 1, jan-jun. 2004, p. 64-80.
- CHESNEAUX, Jean (1996). *Habiter le temps*. Paris: Bayard Éditions.
- DAYAN, D (1989). “Télévision interruptive: Entre spectacle et communication”. In: *Hermès*, n. 4. Paris: CNRS. pp. 143-153.
- DAYAN, D e KATZ, E (1996). *La télévision cérémonielle*. Paris: PUF.
- LIVINGSTONE, Sonia e LUNT, Peter (1992). “Un public actif, un téléspectateur critique”. *Revue Hermès*, nº 11-12 Paris: CNRS.
- POMIAN, K (1984). *L'Ordre du Temps*. Paris: Gallimard.
- TV GLOBO. *Ata da Reunião de Carnaval*, 16 de outubro de 2002, mimeo.
- TV GLOBO. *Orientação Preventiva para Profissionais - Cobertura Carnaval 2004*, mimeo.
- TV GLOBO. *Planejamento Carnaval 2004*. Editoria Rio, mimeo.
- WILLIAMS, Raymond. *Television Technology and cultural form*. Londres: Routledge, 1990.

Doutora em História pela Universidade Federal Fluminense (1996), com pós-doutorado em Comunicação (CNRS – LAIOS, Paris, 1999). Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF e do Departamento de Estudos Culturais e Mídia da mesma Universidade. Cientista de Nosso Estado da FAPERJ e pesquisadora do CNPq.

mcb1@terra.com.br

ⁱ Sobre essas cerimônias cf. BARBOSA, Marialva. A narrativa, a experiência e o acontecimento fundador de novos regimes de visibilidade da TV brasileira. In: *Tempo. Revista do Departamento de História da UFF*, Vol. 9, nº 17, julho 2004. p. 153-172.

ⁱⁱ Poderíamos considerar ainda neste grupo que contém uma carga dramática, ainda que com especificidades, as transmissões ao vivo da CPI dos Correios e da compra de votos que desencadeou um movimento dos telespectadores de acompanhar durante horas os depoimentos dos principais acusados e implicados no esquema de corrupção. Sobre as cerimônias envolvendo a morte Cf. BARBOSA, Marialva. O dia em que o Brasil parou: a morte de Tancredo Neves como cerimônia midiática. In: *Comunicação & Informação*. Goiás: Universidade Federal de Goiás, v. 7, n. 1, jan-jun. 1004, p. 64-80.

ⁱⁱⁱ Sonia Livingstone e Peter Lunt sublinham o liame entre a noção de gênero e a experiência dos telespectadores. Ver: *Révue Hermès*, nº 11-12 Paris: CNRS, 1992.

^{iv} O conceito de televisão cerimonial foi desenvolvido por D. Dayan e E. Katz (1996). Definindo essas emissões como aquelas que interrompe as seqüências narrativas, interpondo-se no vídeo e interrompendo o contínuo incessante da programação da televisão, Dayan identifica três grupos de cerimônias: conquista, confronto e coroamento.