

**Televisão e imaginação histórica:
a compilação de arquivos nos 50 anos do Jornal Nacional**

*Television and historical imagination:
the compilation of archives in the 50th anniversary of Jornal Nacional*

Gabriel Gesualdi MALINOWSKI¹

Resumo

O artigo busca apresentar as bases teóricas e contextuais de uma pesquisa de pós-doutorado em andamento que estuda o papel de certos produtos televisivos feitos a partir de material de arquivo na produção de imaginação histórica. Parte-se de uma discussão sobre as relações entre arquivo, televisão e cultura da compilação, inserindo o conceito de arquivologia, de Catherine Russell, como parâmetro para se notar as potencialidades históricas dessas práticas de montagem de arquivos televisivos. Em seguida, apoia-se na filosofia da mídia de Vilém Flusser para explicar como entendemos o conceito de imaginação histórica. A partir dessa contextualização, apresentamos algumas características da série especial de reportagens que comemorou os 50 anos do Jornal Nacional, da Rede Globo.

Palavras-chave: Telejornalismo. Reportagem. Montagem. História.

Abstract

The article seeks to present the theoretical and contextual bases of an ongoing postdoctoral research that studies the role of certain television products made from archival material in the production of historical imagination. It starts with a discussion on the relationship between archive, television and the culture of compilation, inserting Catherine Russell's concept of archiveology as a parameter to notice the historical potential of these practices of assembling television archives. Then, it relies on Vilém Flusser's media philosophy to explain how we understand the concept of historical imagination. From this contextualization, we present some characteristics of the special series of reports that celebrated the 50th anniversary of Jornal Nacional, from Rede Globo.

Keywords: Television journalism. Reporting. Editing. History.

¹ Doutor em Comunicação pela UERJ, com estágio doutoral no Departamento de História da Arte e Estudos Cinematográficos da Universidade de Montreal. Professor substituto na Faculdade de Comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora. E-mail: gabrielmalinowski@gmail.com

Introdução

Este artigo pretende apresentar as bases contextuais e teóricas de uma pesquisa de pós-doutorado em andamento, que estuda os usos de imagens de arquivo e as práticas de compilação na televisão, em especial no telejornalismo. Nosso interesse recai sobre as implicações dessas imagens de arquivo na produção de uma imaginação histórica. Como objeto de análise, investigamos a curiosa série de reportagens que comemorou os 50 anos do Jornal Nacional, da Rede Globo. Nas cinco reportagens que compõem a série, utiliza-se apenas e imagens e sons de arquivo, ou seja, materiais que já haviam sido utilizados e exibidos pelo telejornal.

Como ponto de partida dessa pesquisa, pressupomos que, nas relações entre história e audiovisual, não podemos negligenciar o papel da televisão. Conforme afirma Mônica Kornis (2007, p. 02): “a presença da história no mundo de hoje é um dado marcante, em alguns casos rentável, e particularmente a televisão firmou-se como um meio de narração de nosso tempo, não só no telejornalismo, mas também na teleficção e nos programas de viés documental”. Ainda segundo a autora, “(...) a linguagem audiovisual, ao longo de todo esse tempo, construiu formas de representação e de reconstrução do passado em contextos históricos diversos e segundo diferentes concepções estéticas” (KORNIS, p. 9, 2008).

As práticas de compilação de arquivos, que adquirem novo impulso com a Internet e os arquivos digitais, constroem alguns formatos audiovisuais que, em diversos circuitos (cinema, televisão, internet), atuam não apenas para a reconstrução do passado, mas para um certo modo de contato com esse passado. Essa série de “reportagens de compilação” do Jornal Nacional, por exemplo, tem uma clara intenção histórica. Parece sintomático e significativo a escolha desse formato, tão pouco utilizado em reportagens do JN, para “narrar” essa história.

Ao longo da pesquisa, pretendemos analisar, com rigor teórico e metodológico, essas cinco reportagens. Para isso, nos apoiaremos no método desenvolvido pelo Núcleo de Jornalismo Audiovisual (CNPq-UFJF), denominado Análise da Materialidade Audiovisual, “que toma como objeto de avaliação a unidade texto+som+imagem+tempo+edição, em toda sua complexidade de códigos, sentidos e símbolos” (COUTINHO, 2018, p. 187). Entretanto, no limite das intenções deste artigo,

temos como objetivo desdobrar e explorar as bases teóricas e, em seguida, relacioná-las a algumas características gerais das referidas reportagens.

Nesse sentido, num primeiro momento do artigo, vamos buscar as relações entre arquivo, televisão e essa cultura da compilação. Tentaremos mostrar, brevemente, os primórdios das práticas de compilação e, num contexto mais atual, algumas características do conceito de arquivologia, desenvolvido por Catherine Russell. Para articular essa arquivologia dentro da programação televisiva, pontuaremos algumas diferenças e singularidades acerca do arquivo televisivo, sobretudo no Brasil. A partir dessas colocações, avançamos numa discussão sobre alguns produtos, programas e canais que apostam nessa cultura da compilação como forma de produção histórica.

No segundo tópico, exploramos alguns pontos da filosofia da mídia de Vilém Flusser para colocar, de modo mais preciso e sofisticado, a ideia de “imaginação histórica”. Os diversos conceitos de Flusser, como imaginação, programa e pós-história, oferecem uma fundamentação capaz de potencializar o debate sobre os efeitos dessa imaginação histórica nos processos comunicacionais. Isso porque, a partir de sua teoria, essa imaginação histórica pode ser entendida como uma função ativa e produtora, ou seja, capaz de alavancar modos de existência, estados subjetivos e projetos políticos de passado e futuro.

Na terceira parte do artigo, apresentamos, de modo introdutório, algumas características da série de reportagens que comemorou os 50 anos do Jornal Nacional. A ideia é explorar alguns recursos visuais e de edição utilizados para construir as reportagens. Ao integrar o arquivo no telejornal, por meio desses recursos de compilação, pretendemos iniciar uma reflexão sobre um importante modo de referencialidade do passado. Se, como afirma Coutinho (2008, p. 03), “é fundamentalmente ao assistir aos noticiários televisivos que significativa parcela da população (...) ‘abastece’ seu repertório com informações e notícias capazes de possibilitar sua inserção nas conversas cotidianas e mesmo sua orientação no tempo ‘presente’”, é também pelas imagens de arquivo veiculadas pela televisão que essa mesma população imagina e referencia seu passado. Pode-se dizer assim que, ocasionalmente, a televisão e o telejornal atuam como lugares de memória (NORA, 1993). As reportagens dos 50 anos do JN, certamente, ocupam esse lugar, na medida em que apresentam um mosaico (termo utilizado pelos próprios apresentadores) dos arquivos do telejornal.

Arquivo, televisão e cultura da compilação

Em seu texto seminal sobre os *filmes que se tornam filmes*², publicado originalmente em 1964, Jay Leyda discorre sobre algumas nomenclaturas que poderiam definir filmes realizados com material audiovisual pré-existente. As dificuldades dessa empreitada são colocadas logo de início da obra, quando ele afirma que “queria examinar o desenvolvimento e os problemas dos filmes de compilação – mas que termo estranho, incompreensível e inaceitável para essa forma!³” (LEYDA, 1964, p.09).

Sobre as dificuldades de análise da prática da compilação, o autor aponta que “nunca saberemos com certeza quem reeditou ou manipulou primeiro filme de atualidades para seus próprios propósitos [...], mas podemos ter certeza de que a prática é tão antiga quanto o próprio filme de atualidade⁴” (LEYDA, 1964, p.13, tradução nossa). Ele nota o gesto de remontagem de material já no primeiro cinema, de filmes realizados pelos irmãos Lumière ao nascimento dos “jornais animados”. Segundo Leyda, no contexto da Primeira Guerra Mundial, a compilação de imagens notadamente propagandista, bem interessada e “distorcida”, vai produzir biografias de Kaiser Wilhelm II (1914), de Pancho Villa (1914), de Henry Porten (1928), do príncipe de Gales (1930), do Papa Pio XI (1933), ou TE Lawrence (1935) - para mencionar alguns dos assuntos mais impressionantes. Inserida na prática de propaganda, a compilação de imagens para cinejornais, entre outros modelos, como os anuários que faziam uma retrospectiva dos acontecimentos mais importantes no ano, alimentava o imaginário e a opinião da esfera pública. Leyda identifica alguns filmes de compilação que serviram de campanha anti-guerra, a partir de 1926, e tantos outros filmes de compilação que, ao longo da segunda guerra, retomaram certo tom educacional e propagandístico. Segundo Leyda:

Antes do fim da Primeira Guerra Mundial, o valor de propaganda das compilações do noticiário começou a ser testado. Todavia, do início ao fim da Segunda Guerra Mundial, cada avanço foi refletido de maneira sensível em todas as formas fílmicas, documentário e ficção, atualidades editadas, re-editadas e re-re-editadas. Para os múltiplos usos feitos de cada pedaço significativo de filme, os meios técnicos estavam

2 Cf. Jay Leyda. *Films beget films: a study of the compilation film*. New York: Hill and Wang, 1964.

3 No original: “[I] wanted to examine the development and problems of the compilation films - but what an awkward, incomprehensible and unacceptable term for this form!”

4 No original: “we’ll never know for sure who first re-edited or manipulated pieces of newsreel for his own purposes (...) but we can be sure that the practice is as old as the newsreel itself”.

prontos com uma competência inimaginável vinte anos antes⁵. (LEYDA, 1964, p. 49, tradução nossa).

Em um contexto mais avançado dessa discussão, Catherine Russell tem trabalhado com a noção de “arquiteologia” (*archiveology*) na construção desses filmes de compilação. Segundo a autora, mais do que um gênero ou um tipo de cinema, a “arquiteologia” seria uma prática interessada em reusar e reciclar materiais de arquivo. Para Catherine Russell, “o arquivo de filmes não é mais simplesmente um lugar em que os filmes são preservados e armazenados, mas foram transformados, expandidos e repensados como um 'banco de imagens' do qual as memórias coletivas podem ser recuperadas⁶” (RUSSELL, 2018, p. 01, tradução nossa). Nesse sentido, “a arquiteologia oferece [...] inúmeras oportunidades para repensar a diversidade de histórias e histórias que podem estar na rubrica ‘memória e documento⁷’” (RUSSELL, 2018, p. 32, tradução nossa).

Essa perspectiva arqueológica de Russell parece rentável para nossa investigação sobre as reciclagens de materiais de arquivo na televisão. Ainda que a discussão da autora atue, predominantemente, no campo cinematográfico, ela nos serve de apoio para uma aproximação às práticas de compilação de arquivo pelas emissoras televisivas. No entanto, é importante fazer algumas demarcações em relação às diferenças e particularidades dos arquivos televisivos, bem como suas formas de conservação e acesso.

Diferentemente do cinema, que desenvolveu uma mentalidade de conservação e valor histórico de seus filmes somente após algumas décadas de cultura cinematográfica, a televisão e as emissoras investiram em seus arquivos, de modo geral, desde a integração do vídeo aos modos de produção televisiva, a partir da década de 60. As grandes emissoras, mundo afora, possuem um acervo que, com a chegada das tecnologias digitais

5 No original: “The First World War was near its end before the propaganda value of newsreel compilations began to be tested. But from the beginning to the end of the Second World War each advance was sensitively reflected in every form of film, documentary and fictional, newsreel edited, re-edited and re-re-edited. For the multiple uses to be made of each significant foot of newsreel the technical means were ready with an all-round competence un-imaginable twenty years before”.

6 No original: “The film archive is no longer simply a place where films are preserved and stored but has been transformed, expanded, and rethought as an ‘image bank’ from which collective memories can be retrieved”.

7 No original: “Archiveology thus offers endless opportunities to rethink the diversity of histories and stories that can come under the rubric ‘memory and document’”.

e em rede, vem sendo interceptado por novos mecanismos de acesso e utilização. No contexto digital e convergente que vivemos, por exemplo, plataformas de emissoras disponibilizam o conteúdo já exibido em arquivos digitais, com um acesso liberado (de modo gratuito ou por assinatura).

Com efeito, os modos de ver esses arquivos televisivos são transpassados por políticas de visualidade e estratégias de utilização estética. Desse modo, múltiplos efeitos estão sendo constantemente gerados devido ao fato de esse arquivo, assim como qualquer arquivo, não ser uma realidade passiva. Ele tem um papel gerador. O arquivo audiovisual está em constante jogo de aparição e desaparecimento por essas forças que o perpassam. O fato de, no Brasil, as grandes emissoras possuírem o domínio do material por elas exibido ao longo de décadas endossam a questão proposta por Steve Bryant: “os países precisam de um Arquivo Nacional da Televisão?”. As novas mídias e os processos de arquivos digitais possibilitaram certo acesso a esses conteúdos, dentro de novas formas de negócios dessas emissoras no ambiente da Internet. Contudo, parece que, ainda hoje, a grande audiência entra em contato com esse arquivo televisivo, principalmente, a partir de programas das próprias emissoras que reciclam essas imagens.

Deve-se notar, nessa discussão sobre reciclagem, que as imagens e sons de arquivo possuem uma expressa importância política. Em um texto escrito com Harun Farocki⁸, Wolfgang Ernst (2004) faz relações específicas entre arquivo e o campo audiovisual. Primeiramente, eles desvinculam os arquivos audiovisuais da ideia de serem apenas depositários de imagens. A função dos arquivos de imagens, tais como museus ou bancos de informação, ultrapassaria um mero armazenamento e conservação de imagens. Para os autores, em vez de apenas colecionar e, posteriormente, armazenar, os arquivos são responsáveis por definirem ativamente o que deve ser conhecido, lembrado e arquivado. Os arquivos também determinam o que é permitido ser esquecido. Assim, atribuem aos arquivos de imagem uma potência tanto histórica quanto política, sendo armazenados, acessados e utilizados de formas diversas, de acordo com tecnologias específicas de cada época: a retórica e as “artes da memória” da Antiguidade ao Renascimento; as Enciclopédias pictóricas que se desenvolvem a partir do Iluminismo; os arquivos de imagens técnicas e a percepção tecnológica que se iniciam com a fotografia; e finalmente a imagem em movimento, a partir do século XX, que abre novas

8 Cf. Thomas Elsaesser (org). Harun Farocki: Working on the Sight-Lines. Amsterdam University Press, 2004.

possibilidades para a ideia de arquivo visual. Na visão dos autores, ainda, a prática da montagem, por exemplo, sempre realizou um tipo de classificação de imagem (por similaridade ou contiguidade).

Nota-se assim que os modos como esses arquivos são disponibilizados, seja integralmente ou em processos de reutilização em novos programas, conferem às emissoras uma relação de poder em relação a essas memórias geradas. Trata-se de um material audiovisual que, em muitos casos, ajudam a forjar diversas referências sociais, culturais e políticas. Nesse sentido, as práticas de conservação e liberação desses arquivos confere às emissoras uma força específica que deve ser levada em consideração nas relações de poder estabelecidas entre as tecnologias e os polos da produção e da recepção televisiva. As tecnologias de arquivo utilizadas pelas emissoras entram em um jogo que participa ativamente dos processos de memória e esquecimento de uma audiência formada culturalmente por telas.

No campo do telejornalismo, a utilização desse arquivo é cotidiana. Entretanto, as imagens de arquivo participam da construção de reportagens em contextos específicos. Segundo Bistane e Bacellar (2005, p. 29), essas imagens de arquivo “servem para cobrir matérias do dia, quando não houve tempo de captar imagens, quando o material feito na rua não foi suficiente (...)”. Nota-se que, de modo geral, é um recurso muitas vezes não evidente, que complementa as reportagens interessadas na atualidade dos fatos. Com exceção, “temos os necrológicos, matérias que traçam o perfil de personalidades ou a trajetória de autoridade” (Ibidem, p. 29). Geralmente, esse tipo de reportagem é veiculado na ocasião da morte de figuras públicas. Podemos pensar também no uso de imagens de arquivo em reportagens que recuperam um fato, ou que precisam traçar uma cronologia para contextualizar um novo acontecimento. Em todos esses casos, o arquivo aparece de modo mais domesticado, e se dobra à informação ou aos interesses de uma narração atualizada.

Além desse uso cotidiano em reportagens, o material audiovisual com esse “valor de arquivo” aparece em outros contextos e programas já bem estabelecidos na cultura televisiva. Grandes reportagens e documentários de televisão são alguns exemplos de uso mais sofisticado de arquivos. Com o processo de canais a cabo e por assinatura, na década de 90, aparecem canais que possuem um viés mais historiográfico, como o *History Channel*, e também os canais *All News*, que possuem uma variada programação de

programas jornalísticos. Em todos esses casos, a utilização de arquivos da própria televisão é potencializada.

Imaginação histórica a partir de Vilém Flusser

Todos esses produtos televisivos que reciclam suas próprias imagens com valor histórico ou que, ao menos, possuem afetos e memórias junto aos espectadores, certamente participam de formas contemporâneas de imaginação histórica. A escolha do termo “imaginação histórica” não é aleatória, e convoca certas escolhas teóricas e conceituais.

De antemão, deve-se enfatizar que utilizamos essa noção de um ponto de vista estritamente comunicacional, ou seja, com a intenção de notar certas ambiências de passado presentes nos processos tele(audio)visuais. Não pretendemos aqui pleitear qualquer tipo de verdade histórica acerca dos temas levantados por reportagens em telejornais, por exemplo. A história a que o termo alude se refere à certa experiência de contato com o passado. Sabe-se que cada época contribuiu para essa imaginação histórica: no século XIX, por exemplo, o romance e as formas de literatura histórica foram, sem dúvida, motores para a imaginação histórica da época.

Assim, quando falamos que a utilização de arquivos televisivos na televisão contribui para a imaginação histórica contemporânea, estamos levando em consideração certa centralidade da televisão e do audiovisual nos processos culturais. Além disso, ao falar em imaginação histórica, utilizamos como base conceitual a perspectiva elaborada por Vilém Flusser, que possui uma conceituação instigante acerca da imaginação e da pós-história, ambas atreladas a processos mediados por programas e “imagens técnicas”. Vejamos alguns pontos centrais de sua teoria.

Na visão de Flusser acerca da problemática das imagens técnicas, a imaginação ocupa um papel importante, seja por sua potência em projetar futuros, seja por sua capacidade de escapar das artimanhas do mundo programado. O autor desenvolverá o tema de forma difusa, em várias abordagens. Em uma dessas conceituações, Flusser afirma que a “imaginação (*Einbildungskraft*) é a singular capacidade de distanciamento do mundo dos objetos e de recuo para a subjetividade própria, é a capacidade de se tornar sujeito de um mundo objetivo” (FLUSSER, 2007, p. 163). Nessa primeira visada, a imaginação adquire um aspecto fortemente político, uma vez que está atrelada

diretamente aos processos de subjetivação. No *Glossário para uma futura filosofia da fotografia*, Flusser diz que a imaginação é “a capacidade de compor e decifrar imagens”.

Trata-se de dois aspectos, que Flusser explica:

A imaginação tem dois aspectos: se, de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. Em outros termos: imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens (FLUSSER, 1985, p. 7).

A imaginação, para Flusser, possui assim uma dinâmica dupla, capaz de formar imagens mentais do mundo fenomenológico e reconstruir no mundo imagens bidimensionais, sejam elas imagens textuais, hieróglifos, pinturas, fotografias, cada uma com suas implicações específicas. Esse conceito enfatiza o caráter encarnado da imaginação, que não pode acontecer sem um ambiente circundante. A imaginação, nesse tipo de concepção, “não pode escapar ao projeto que a formou e que é a civilização, da qual ela é uma das articulações criadoras” (FLUSSER, 1998, p. 32). A imaginação, como se pode notar, atua como instrumento, com articulação para a criação e o futuro, mas também como efeito de um projeto, que Flusser localiza no texto *O mito do cubo* como a própria civilização. Imaginação, para Flusser, é uma imbricada relação entre produção e consumo de imagens (mentais e materiais), que leva em consideração todos os processos e técnicas, bem como as implicações dessa relação em nosso estar no mundo.

Atrelado a isso, deve-se notar que essa imaginação operada por programas e aparelhos implica, para Flusser, uma nova concepção de história. Se na escrita, opera-se uma imaginação linear, temporalmente contínua e baseada em um processo fortemente narrativo, na imaginação das imagens técnicas há uma interação material de outra ordem, com a mediação de programas e de imagens técnicas. Uma das principais implicações desses programas é a forma de operar a história. Trata-se de uma história que não é mais concebida no fluxo temporal e linear da narração e da escrita, mas por certas programações e colagens de imagens, daí o autor nomeá-la como pós-história.

Na perspectiva flusseriana, a escrita impulsionou a visão histórica do mundo. A história seria a tradução linearmente progressiva de ideias em conceitos, ou de imagens em textos. Quando essa escrita é retraduzida em imagens, ou seja, quando os aparelhos, que são programas com a capacidade de retradução de textos em imagens, assumem um lugar central na cultura, a história é colapsada, e daí nomeá-la como pós-história. Essa

mudança, segundo Flusser, possui implicações diretas em nossa percepção, em nossa existência:

antes da invenção da fotografia e das outras imagens tecnológicas que a seguiram, a história era vista como uma corrente ramificada fluindo em direção a um oceano não evidente - "a plenitude dos tempos". [...] Levando esse esquema em consideração, nota-se que a introdução da fotografia alterou nosso estado existencial. Anteriormente, costumávamos flutuar rio abaixo da história, arrastados por seus eventos que não se repetiam e suas oportunidades únicas. Mas agora circulamos no reservatório de imagens tecnológicas, no qual os eventos históricos caem descontroladamente⁹. (FLUSSER, 1991, s/p, tradução nossa).

Para Flusser, “o nosso modelo para a captação dos eventos históricos não mais é o conto, mas o filme. De forma que podemos fazer ‘cortes’, ‘flashbacks’, acelerações e retardamentos. E, sobretudo, podemos assumir a produção de produtor do filme que manipula a fita da história da humanidade¹⁰”. Trata-se, com efeito, de um mundo programado por aparelhos. A noção de programa, segundo Flusser, é relativamente nova, e suplanta as noções de destino e causalidade. Se a herança mítica nos forneceu a noção de existência como destino, a ciência introduziu a perspectiva da causalidade. Entretanto, a situação “programática” é aquela que, segundo Flusser, penetra em vários domínios, epistemológicos e políticos. Na visão do autor, o mundo pós-histórico que habitamos é um mundo operado por programas, que programamos e que nos programam.

Não que a história tenha deixado de "desenvolver-se". Pelo contrário: rola mais rapidamente que anteriormente, porque está sendo sugada para interior do aparelho. Os eventos se precipitam rumo ao aparelho com rapidez acelerada, porque estão sendo sugados, e parcialmente provocados pelo aparelho. A história toda, política, arte, ciência, técnica, vai destarte sendo incentivada pelo aparelho, a fim de ser transcodada no seu oposto: em programa televisionado. O aparelho se tornou a meta da história, Passa ele a ser represa do tempo linearmente progressivo. A plenitude dos tempos. História transcodada em programa torna-se eternamente repetível. (FLUSSER, 1983, p. 102).

9 No original: “prior to the invention of photograph and the other technological images that followed it, history was to be viewed as a branching current flowing toward a non-evident ocean - “the fullness of times”. (...) According to this scheme, our existencial mood has changed since the introduction of photography. Earlier, we used to float down the river of history, swept along by its non-repeating events, its unique opportunities. But now we circle in the reservoir of technological images, into which the historical events tumble helter-skelter”.

10 Cf. Vilém Flusser. Cenário para re-escrever a história. Manuscrito disponível no endereço: <http://flusserbrasil.com/artigos.html>. Acesso em 12/03/2020.

Com efeito, não se pode pensar em imaginação nem em história, na perspectiva flusseriana, sem levar em consideração programas que produzem, armazenam, conservam e acessam imagens técnicas. Os programas estão inseridos nesse processo, e produzem efeitos marcantes para a propagação de certas temporalidades midiáticas. É com base nessa perspectiva que nos parece relevante discutir uma “imaginação histórica”, ou seja, uma certa forma de compor e decifrar imagens de arquivo, em um jogo que é, ao mesmo tempo, artístico, maquínico e subjetivo. Ao reutilizarem imagens de seus próprios arquivos, essa imaginação histórica assume formas específicas de estetização e sensação (pós) histórica. As práticas de compilação na televisão, e sobretudo no jornalismo, são formas específicas que, com sua materialidade e concretude, seus modos de rerepresentar imagens e sons, impactam decisivamente nossa forma de imaginar. Inserido de modo visceral nessa pós-história, o jornalismo audiovisual possui papel ativo na construção de referências sociais e também de imaginários.

50 anos do JN: arquivos televisivos e imaginação histórica

Para notar algumas dessas características e estratégias dessa compilação de arquivos da própria televisão, vejamos, de modo mais detalhado, a série de reportagens que comemorou os 50 anos do Jornal Nacional. A prática da compilação dessas reportagens parece um sintoma de um tipo de montagem interessada em consolidar certas formas de sentir e imaginar o passado, e que se manifesta em outras práticas e diversos produtos midiáticos.

Deve-se notar que esse imperativo histórico é bem consciente no próprio discurso dos apresentadores. Trata-se de um efeito intencional da produção do telejornal. O livro que comemorou os 35 anos do telejornal, por exemplo, traz como subtítulo a afirmação: *a notícia faz história*¹¹. Além disso, como afirma Renata Vasconcellos, ao final do penúltimo bloco do telejornal, na chamada da primeira reportagem da série: “a seguir, um mergulho na história”.

Nessa série especial, o arquivo adquire um estatuto diferente desses usos mais cotidianos em reportagens. Isso fica evidente logo no primeiro dia da série, antes mesmo

¹¹ Cf. Jornal Nacional: a notícia faz história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

da cabeça da reportagem: o bloco se inicia com a reprodução da primeira vinheta do JN, ainda em preto e branco, e com recursos gráficos bem simples. A textura, as cores e o design dessa vinheta já estabelece um novo pacto visual e temporal com o espectador. Em seguida, os âncoras também aparecem em preto e branco, e com a qualidade da imagem próxima à da vinheta exibida. Nota-se aí um efeito de arquivo, ou seja, um tratamento da imagem que lembra e acompanha a imagem de arquivo da vinheta anteriormente exibida. Há então uma explicação do método de produção das reportagens: “nós estabelecemos uma regra para todos os participantes desse projeto: eles teriam que vasculhar os arquivos da Globo e usar exclusivamente sons e imagens originais da época, sem nenhum acréscimo atual de narração”.

Após essa explicação do método de produção, há uma explicação daquilo que o espectador está prestes a observar: “os trechos de reportagem formam uma espécie de mosaico. Por isso, eles não seguem necessariamente uma ordem cronológica. Nosso objetivo é apresentar contrastes, mudanças, mas também situações incrivelmente parecidas com as de décadas atrás e que persistem”. Com efeito, as cinco “reportagens de compilação” fogem ao modelo mais tradicional de notícia audiovisual. Como anuncia William Bonner antes da exibição da primeira reportagem, “escolhemos cinco temas que podem ser considerados fundamentais para qualquer nação”. São eles: comunicação, educação, cidade, trabalho e saúde. Esse conjunto, apresentado em reportagens com duração média de 20 minutos, nos dias 02, 03, 04, 05 e 06 de setembro de 2019, respectivamente, forma uma novela mais experimental constituída por imagens (e sons) do arquivo do JN. Devido à pouca intervenção discursiva, pois não há nenhuma narração adicional, essas reportagens se mostram bem atípicas para o padrão informativo/narrativo usual das matérias realizadas pela emissora, geralmente estruturadas com recursos dramáticos (COUTINHO, 2012) consolidados, com “personagens”, entrevistas e texto em *voz off*. Segundo Iluska Coutinho,

o formato série de reportagem, para utilizar o termo com que os apresentadores dos telejornais da Rede Globo anunciam este tipo de material jornalístico, se aproximaria de uma espécie de novela informativa, em que cada capítulo possibilitaria o aprofundamento de um tema ou aspecto da realidade retratado na TV (COUTINHO, 2008, p. 07).

Nessa série de reportagens de compilação, há um elemento que se sobressai, ainda que não seja nem mesmo mencionado pelos âncoras na apresentação das reportagens. É

exatamente essa dimensão material, das texturas e das sonoridades. Não se pode desvincular essa dimensão do conteúdo, das interpretações e sentidos estabelecidos na montagem das imagens e dos sons. E esse jogo entre materialidade, forma e conteúdo está atrelado a essa imaginação histórica que se produz. Um efeito curioso que comprova a relevância dessa dimensão material são os efeitos utilizados na edição para nuançar as variações de texturas e janelas entre as imagens. Nunca há um corte abrupto entre duas imagens díspares. Há sempre efeitos suaves de alargamento ou encurtamento de janelas de exibição ou manipulações que suavizam as mudanças de cores e granulações. Com isso, queremos notar que o tempo histórico da imagem está presente, não só pela representação, mas também no suporte e na tecnologia que a produziu.

A variação temporal é também enfatizada pela inserção gráfica do ano de cada imagem. Esse recurso traz um elemento informativo ao formato – que pode parecer muito hermético para o público acostumado ao formato mais clássico de reportagem, com narração, entrevistas e passagens. Essa relação com essa “audiência presumida” (VIZEU apud COUTINHO, 2012, p. 150) é um ponto interesse a ser analisado também. Nessa série de reportagens, a compilação pura é o formato utilizado para marcar essa data comemorativa. Parece ser um formato que o público (audiência presumida) entenderia como um programa especial da história do JN. A compilação seria um formato que, na visão do próprio jornal, seria inteligível para mostrar a história do jornal. Isso parece reforçar a ideia de que esse tipo de montagem, essa compilação de arquivos, participa dos modos como nos relacionamos com o passado, como produzimos nossa imaginação histórica atualmente.

Considerações finais

No contexto da pós-história, Flusser evidencia a participação direta dos programas na capacidade de produzir e consumir imagens, ou seja, o programa altera nossa forma de imaginar. A televisão participa da construção de vários repertórios sócio-culturais, especialmente na cultura brasileira, onde o processo de letramento sempre foi problemático. Esse aspecto é corroborado por Coutinho (2008, p. 01), quando analisa o papel do telejornalismo na orientação de sua audiência no mundo:

Para além do convite ao lazer, ou de sua vocação ao entretenimento, a televisão também se constitui no Brasil em um importante instrumento

de informação, de acesso ao mundo por meio de seus sons, textos e imagens exibidas na tela. Essa é a premissa fundamental, quase crença, do telejornalismo, gênero televisivo que pertence à categoria Informação, e de muitos que têm esse tipo de programa como sua principal forma de orientação no mundo.

Estamos imersos em sistemas tecnológicos de imagens e sons que participam, em maior ou menor grau, da construção da realidade. A partir dessa perspectiva, parece inegável o papel das imagens de arquivo da própria televisão em nosso modo de apreensão da história. Trata-se de uma perspectiva que John B. Thompson vai nomear como “historicidade mediada” (THOMPSON, 1998, p. 38). O termo e a análise de Thompson são interessantes, apesar do privilégio às dimensões hermenêuticas desse processo histórico-comunicacional.

Como tentamos enfatizar, em certos momentos, as memórias e repertórios histórico-audiovisuais trazidos por essas reportagens não são formados apenas por aspectos simbólicos ou narrativos, mas também afetivos, da ordem das sensações diretas, da presença, da materialidade da imagem e do som. Além disso, essas reportagens possuem um formato, um estilo de montagem calcado na prática arquivológica. Mais do que uma narrativa histórica, as cinco reportagens articulam operações de contraste e correlação de arquivos para construir essas reportagens. A nosso ver, essas duas estratégias são importantes para a conformação de uma imaginação histórica. Trata-se de uma história forjada midiaticamente por arquivos de diferentes tempos históricos que ora se contrastam ora se correlacionam. Essas operações ocorrem tanto pelos conteúdos simbólicos quanto pela qualidade material das imagens e dos sons.

Trata-se de um formato e de uma prática que acompanham certa lógica dos arquivos audiovisuais na contemporaneidade, com suas dinâmicas de acesso e visualização em fragmentos. A imaginação histórica que essas reportagens convocam parecem representar certa ambiência em voga em nosso imenso arquivo audiovisual, atravessado atualmente por tecnologias digitais que possibilitam uma cultura da compilação de arquivos heterogêneos, inclusive os televisivos.

Se os modos de invocar o passado estão sempre perpassados por condições tecnológicas (no sentido lato do termo, abarcando também seus aspectos culturais e subjetivos), essas reportagens de compilação dos 50 anos do JN expressam não apenas a reconstrução ideológica do passado, mas um certo modo de sentir esse passado.

Referências

BISTANE, Luciana e BACELLAR, Luciane. **Jornalismo de TV**. São Paulo: Contexto, 2005.

BRYANT, S. **National Television Archives and Their Role**. *Critical Studies in Television*. 2010;5(2):60-67. doi:10.7227/CST.5.2.7

COUTINHO, Iluska. **Telejornalismo e (re)produção do conhecimento no Brasil**. *Revista Lumina*, vol. 2, nº 2, dezembro de 2008.

COUTINHO, Iluska. **Dramaturgia do telejornalismo: a narrativa da informação em rede e nas emissoras de televisão de Juiz de Fora-MG**. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

COUTINHO, I. “Um público para chamar de seu: a construção da audiência no discurso de ‘Jornal Nacional’”. In **Televisão, cinema e mídias digitais**. Cristina Brandão, Iluska Coutinho e Paulo Roberto Figueira Leal (Orgs.). Série Comunicação Audiovisual Volume I – Florianópolis: Insular, 2012.

COUTINHO, Iluska. “Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual: da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade” In **Epistemologias do telejornalismo brasileiro**. Organizado por Cárilda Emerim, Iluska Coutinho e Cristiane Finger. Florianópolis: Insular, 2018.

ERNST, Wolfgang e FAROCKI, Harun. “Towards an archive for visual concepts” In Thomas Elsaesser (Org.). **Harun Farocki: working on the sight-lines**. Amsterdam University Press, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Da futilidade da história**. In: Suplemento literário. *Jornal Estado de S. Paulo*, 7 de maio de 1966.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1983.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio d’água, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Photographie and history**. 1991. Disponível em: <http://flusserbrasil.com>. Acesso em 15/02/2020.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HUIZINGA, J. **History changing form**. Journal of the History of Ideas. Vol. 4, No. 2 (Apr., 1943), p. 217-223.

KORNIS, M. **Televisão, história e sociedade**: trajetórias de pesquisa. Rio de Janeiro: CPDOC, 2007. [7]f.

KORNIS, M. **Cinema, televisão e história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LEDA, Jay. **Films beget films**. New York: Hill and Wang, 1964.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Revista Projeto História, v. 10, 1993.

RUSSELL, Catherine. **Archiveology**: Walter Benjamin and archival film practices. Duke University Press, 2018.

THOMPSON, Jhon B. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.