



A CONSTRUÇÃO DO MODELO NARRATIVO CERIMONIAL DA TELEVISÃO BRASILEIRA E OS GESTOS DO PÚBLICO¹

Marialva Barbosa

UFF

Através das cerimônias da televisão pode-se desvendar a face oculta do espectador, já que essas emissões produzem instantaneamente um grupo homogêneo ao participar desse momento ritual?

Este texto parte, portanto, desta indagação básica e propomos, a partir da análise da cerimônia televisiva² fundadora – a chegada do homem à Lua, em julho de 1969 –, recuperar e reconstruir os gestos do público. Essas narrativas introduzem um novo modelo de participação do espectador - com lógicas narrativas e de interpretação próprias - que constrói um ritual ao participar do momento cerimonial, um ritual de participação.

A questão da narrativa

Mas o que estamos considerando como narrativa? Não se trata apenas de dividir modalidades menores ou molduras menores (*frames*) do discurso, como modalidades de sua manifestação, mas sobretudo visualizar as regras básicas de orientam determinados processos de comunicação, que constroem as especificidades dos próprios relatos, para além das discursividades que produz.

A categoria experiência aparece como central na definição de narrativa. O que está em cena é o lugar de fala do sujeito e a sua própria experiência frente ao mundo, ao construir espécies de molduras para o seu discurso.

¹ Este texto apresenta os resultados preliminares da pesquisa realizada com o apoio do CNPq – Mídia e Cerimônias: uma análise da consolidação do modelo cerimonial na mídia audiovisual brasileira a partir dos anos 1960 – e contou com a participação da bolsista de iniciação científica Renata Machado, sem a qual não teríamos possibilidade de recompor os dados empíricos.

² O conceito de televisão cerimonial foi desenvolvido por D. Dayan e E. Katz. Definindo essas emissões como aquelas que interrompe a seqüência narrativa, interpondo-se no vídeo e interrompendo o contínuo incessante da programação da televisão, Dayan identifica três grupos de cerimônias: conquista, confronto e coroamento.

Benjamin (1992) ao analisar o narrador caracteriza três estágios evolutivos de sua própria história. O narrador clássico, cuja função era dar ao seu ouvinte a oportunidade de trocar experiências; o narrador do romance, que já não falava mais de maneira exemplar ao leitor e, finalmente, o narrador jornalista, que narra a informação, já que o que está no centro do seu discurso não é mais a sua própria experiência, mas o que aconteceu de fato com um outro. Benjamin desvaloriza esta última modalidade e só considera como verdadeira a narrativa clássica, pois a narrativa não deve estar “interessada em transmitir o puro em si da coisa narrada como uma informação ou um relatório”.

No primeiro caso – o da narrativa clássica – o que é narrado está mergulhado na vida do narrador e é deste lugar que é retirado. O que é narrado é visto com objetividade pelo narrador, embora apareça como sendo algo relativo à sua própria vivência.

A perda da dimensão utilitária da narrativa clássica – eixo central do pensamento de Benjamin – produz uma espécie de lapso em relação à dimensão estética: o narrador clássico produz a sua narrativa com o intuito de ensinar. Nas palavras de Benjamin, quando um camponês sedentário ou um marinheiro narram tradições ou viagens estão sendo úteis ao ouvinte. “Esta utilidade pode consistir num ensinamento moral, numa sugestão prática, num provérbio ou norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é o um homem que sabe dar conselhos. O conselho tecido na substância viva da experiência tem um nome: sabedoria”.

A informação, ao contrário, não seria capaz de transmitir essa sabedoria, pois ela não é construída a partir da experiência do narrador, mas a partir da experiência de um outro, exterior ao narrador. Ele apenas observa o que se passa com alguém e relata este fato como informação.

Segundo Silvano Santiago (1998) este narrador contemporâneo – que ele denomina pós-moderno – transmite sua sabedoria em decorrência da observação da experiência alheia. E é nesta ação bisbilhoteira é um ficcionista, pois a autenticidade que produz tem respaldo na vivência de um outro. O texto, por outro lado, não possui nenhuma autenticidade, isso se considerarmos que a verossimilhança é produto da experiência e não da lógica interna do próprio relato. O real e o autêntico são, portanto, meras construções de linguagem e este narrador pós-moderno tem consciência disso.

No texto de Benjamin percebemos também o paralelo que constrói entre o embelezamento da narrativa clássica e o embelezamento do homem no leito de morte. Ao



descrever o desaparecimento da narrativa clássica faz referência à descrição da exclusão do mundo da morte do mundo dos vivos que se processou, sobretudo a partir do século XIX, quando se passa cada vez mais a evitar o espetáculo da morte.

A narrativa clássica, cuja autoridade se fundamentava no conselho, encontrava a sua imagem ideal no espetáculo da morte humana. “É no momento da morte, diz Benjamin, que o saber e a sabedoria do homem assumem pela primeira vez uma forma transmissível”. A autoridade é uma condição inerente ao que morre, já que a experiência vivida só assume a sua plenitude com a morte. E é dessa forma que no texto de Benjamin morte e narrativa cruzam o mesmo caminho.

Na contemporaneidade o foco do narrador desloca-se para a experiência alheia. E essa é apresentada como espetáculo que causa, tanto ao que produz os acontecimentos, como aos que deles se apropriam pelos regimes de visualidade, prazer e crítica. A experiência é retirada do campo da ação, da vivência e passa a ganhar sentido através de uma imagem que é transmitida em massa. A experiência passa a ser o olhar e é a partir desses regimes de visualidade que a experiência existe. A palavra do próprio narrador é recoberta pelo olhar e é este que constitui a narrativa.

O acontecimento fundador

Essa narrativa olhar não pode admitir qualquer interrupção. A televisão com suas imagens que se sucedem incessantemente constroem novas experiências que se configuram na experiência de um outrem que também se reatualiza a cada instante.

A televisão transforma a narrativa num espetáculo ininterrupto. E a experiência passa a ser a própria cerimônia que se constrói da vivência de um outrem.

Esse movimento de construção de experiências ininterruptas a partir de novos regimes de visibilidade é instaurado pelas chamadas cerimônias da televisão. E no caso brasileiro, 20 de julho de 1969 é o marco fundador. “Oito vezes Armstrong repetiu a lenta e dramática dança. De costas para a paisagem da noite lunar, com as mãos seguras na escada de sua águia metálica, procurava com os pés cada degrau da histórica descida”.

Dessa forma a edição histórica da revista *Veja* de 23 de julho de 1969, então no seu número 46, procurava reconstruir a imagem da chegada do homem à lua transmitida pela

televisão. Segundo cálculos estampados na própria revista, “1.200 milhões de pessoas em todo o mundo viram o espetáculo pela televisão” (Veja, p. 20). Detalhando a cobertura prosseguiram: a rede europeia de TV alcançou 220 milhões de pessoas e somente nos EUA as três maiores redes de TV – *Columbia Broadcasting System (CBS)*, a *American Broadcasting Corporation (ABC)* e a *National Broadcasting Corporation (NBC)* - calcularam em 150 milhões o número de americanos que assistiram às transmissões. Essas emissoras gastaram 1,5 milhão de dólares.

Mostrando a importância do acontecimento do ponto de vista da mídia televisão, o texto destaca ainda o fato de “a televisão não ter chegado a roubar todo o espetáculo de Cabo Kennedy, apesar de ter levado as imagens do lançamento ao mundo inteiro graças ao sistema de comunicações da NASA”. Isso porque entre os três mil jornalistas credenciados em Cabo Kennedy, a maioria era de jornais e revistas.

No Brasil, apenas 14 anos após a inauguração da TV, existiam 3.276.000 aparelhos espalhados por todo o país e que recebiam a programação das 15 emissoras existentes (ABINEE). A principal emissora era a *Rede Tupi de Televisão* e o seu principal programa jornalístico, o *Repórter Esso*. Os filmes ocupavam a maior parte da programação. As notícias estavam em sexto lugar, atrás ainda dos programas de auditório, das novelas, do esporte e da publicidade (Anuário Estatístico do Brasil, 1972: 169). Mas o grande acontecimento daquele 1969 foi à transmissão ao vivo, via satélite, do homem pousando na lua.

Havia grande expectativa para as transmissões que começaram por volta das 21 horas e só terminaram às três horas da madrugada, reproduzindo a cena espacial ao vivo: do pouso da nave, a descida dos astronautas sob o solo lunar, o passeio ao redor até o regresso novamente ao módulo espacial. A *Rede Tupi* transmitiu essas cenas.

Mesmo antes do início da transmissão da NASA, a *TV Tupi* já mostrava o centro espacial de Houston, esperando as primeiras imagens do homem descendo na lua. A emissora concorrente – a *TV Globo* – projetava os seus programas de maior audiência: Silvio Santos e Chacrinha. Os resultados do IBOPE foram implacáveis: enquanto a Tupi registrava 80% da audiência, a Globo ficava com 20%. (*Jornal do Brasil*, 23/07/1969, p. 3).

As transmissões foram simultâneas em todo o mundo. Milhões de pessoas assistiram ao mesmo fato, no mesmo momento: o pouso da nave Apolo 11. Criava-se, pela primeira vez, uma comunidade de público em torno de um mesmo acontecimento. Criava-se um fenômeno



cerimonial novo e universal, pressupondo uma mesma atitude – o *vem com* – diante da emissão. E havia neste gesto uma cerimônia coletiva instaurada pela televisão.

Criava-se também para essas pessoas que assistiam juntas um ritual. Este tornava a cerimônia a *priori* num misto de ficção e realidade, solicitando do público a crença coletiva e não a razão crítica. Inúmeros artifícios narrativos foram construídos para a transformação da transmissão numa espécie de festa comunhão: a escolha das imagens, o apagamento do contexto, a lentidão dos movimentos e a repetição dos efeitos.

O fato de a cerimônia que inaugura esse ritual televisivo ter sido a chegada do homem à lua produziu a emergência desse modelo. Um acontecimento inscrito no mundo da ficção – o homem descia no espaço num satélite distante da terra e visto sempre com uma aura de fantasia pelo público – acentuou, sem dúvida, a construção do modelo narrativo que perdura ainda hoje nas cerimônias da televisão. A paisagem lunar aparecia fluida nas imagens, a dança de Armstrong ao sair do módulo lunar – assemelhado a uma aranha – e pisar na lua era uma espécie de ficção. Mesmo todo o aparato narrativo montado para transformá-la em acontecimento jornalístico não foi capaz permitir este tipo de apropriação por parte do público. Este continuou vendo as imagens como uma espécie de ficção possibilitada pela tecnologia.

Pela primeira vez, a televisão se constituía em testemunha de uma verdade anunciada por ela mesma. Suas imagens foram reproduzidas sob a forma de testemunho e apropriadas para a construção de um acontecimento, no qual era impossível a presença física do jornalista. No dia seguinte às transmissões ao vivo, todos os jornais, bem como as principais revistas nas semanas que se seguiram, reproduziram, como espécie de ícone da veracidade do acontecimento, as imagens transmitidas pela televisão. Assim, a chegada do homem à lua não era mais o acontecimento jornalístico e sim as imagens que a televisão produziu sobre o fato.

Se para alguns autores o acontecimento moderno pode ser localizado nos últimos trinta anos do século XIX (NORA: 1974), a chegada do homem à Lua inauguraria uma espécie de acontecimento contemporâneo, no qual a atualização permanente é a marca mais singular. Neste tipo de acontecimento, além da continuidade que se instaura sem cessar, a atualização permanente também se sobrepõe. Com isso, o presente passa a ser possuído de um sentido supra histórico. A percepção histórica passa a se dar no presente e de maneira



permanentemente atualizada e o acontecimento só existe na medida de sua inscrição na cena da televisão.

Acontecimento, neste sentido, deve ser definido não mais pelo duplo aspecto original: a ruptura e o conhecimento. É preciso acrescentar um terceiro corolário: a atualização permanente. Acontecimento seria algo que emerge na duração, irrompendo a cena e estabelecendo uma distinção entre aquele instante e o imediatamente anterior. Mas não basta a ruptura para a produção do acontecimento. É necessário que ele seja conhecido. Por um lado necessita-se da diferença, da excepcionalidade que cria, mas para se constituir como tal é preciso ainda que uma ampla maioria de pessoas tome conhecimento da sua existência.

Além disso torna-se necessário que esta ruptura seja permanentemente atualizada, produzindo novas rupturas e inscrições de um acontecimento que se sobrepõe ao outro, de tal forma, que não se tem mais sequer a perspectiva do fato original.

Se uma espécie de “acontecimento monstruoso” (NORA: Idem) emerge no final do século XIX, fazendo com que este – antes domínio da história positivista, objetiva e passadista – seja resultante do imediatismo histórico provocado pelas mídias, no século XX acrescenta-se um novo aspecto: a sua atualização permanente, instaurando um presente contínuo.

Por outro lado, é preciso salientar que a atualidade é comandada pela ordem do sensacional. Um mundo convulsionado e, ao mesmo tempo, comunicante: tem-se a sensação de que as crises podem subverter a vida. Levadas ao conhecimento do público, essas crises provocam angústia e aflição. E é esta característica imediata da comunicação que impõe ao jornalismo o papel de construtor da história imediata, diante de uma multidão alucinada por informação (LACOUTURE: 1990).

Entretanto, é preciso atentar que estamos falando de um momento em que existia um outro regime visual na televisão. Apenas 14 anos após de seu incipiente aparecimento no Brasil, o discurso produzido por esta mídia, em função dos recursos tecnológicos então disponíveis, ainda era definido por uma espécie de distanciamento do olhar do telespectador da cena do acontecimento.

Além disso, a ausência de dispositivos tecnológicos que permitiriam a aproximação da câmara, o caráter quase fluido da imagem (gravada, editada e transmitida a partir do centro espacial americano e com a lógica da produção da imagem construída para a ciência) que era



retransmitida pela televisão fazia com que a ilusão imagética prevalecesse tomando o lugar da produção do acontecimento como fato real. Ainda que se considere a natureza ideológica da imagem, definida a partir do lugar da câmara ao focar o seu objeto, a captação das imagens se fazia por uma outra ótica, um outro olhar, que somente a *posteriori* se transformava num olhar jornalístico.

Recuando-se no tempo, percebe-se que a técnica, determinante na construção do caráter das imagens e das discussões propostas ao espectador, fazia com que existisse um outro regime de imagem tanto na expressão quanto no conteúdo. A intenção era exatamente de evidenciar a *diferença* entre os olhares eletrônico e humano. A imagem grifava esta diferença para o receptor, como que dizendo o tempo todo que o olhar ampliado do mundo era a nova maneira de tornar o mundo visível. E aquele olhar eletrônico tinha o poder de penetrar onde o olho humano jamais poderia estar. Na tela estava revelado um mundo até então invisível para o público, um mundo que embora num primeiro momento parecesse próximo, estava longe, porque assim a técnica o queria (MONTEIRO 2002).

O evento fundador do caráter cerimonial da televisão faz com que apareça pela primeira vez a idéia de que esta mídia era capaz de registrar o acontecimento no momento mesmo de sua produção. Instaura-se um novo presente histórico governado pelo olhar eletrônico da televisão.

O jornalismo torna-se, portanto, produtor do tempo presente, no qual os acontecimentos sucedem-se numa velocidade estonteante. Nada pode ser passado. Tudo deve ser absolutamente novo.

Assim, a televisão assume um papel singular e a construção das chamadas cerimônias televisuais (DAYAN, 1996) instaura o instante de ruptura e, ao mesmo tempo, de permanente reconfiguração de um mesmo acontecimento.

A questão da objetividade também é central quando se enfoca o acontecimento contemporâneo. Também para o jornalismo o presente não é aquilo que realmente aconteceu e a descrição realizada pelo jornalista é apenas reconstrução. O narrador da atualidade está implicado na própria construção do fato jornalístico e submetido aos limites ideológicos do seu tempo e das estruturas as quais está filiado. O acontecimento jornalístico só se configura na relação entre a descrição do fato e a interpretação realizada pelo próprio jornalista. Da mesma forma que a história não pertence ao documento sendo feita pelo próprio historiador



na crítica que produz, também o acontecimento jornalístico não pertence à realidade. O que o constitui é a interpretação realizada pela mídia no instante em que transporta um fato para a categoria de acontecimento.

No centro do debate sobre a absolutização do acontecimento está também a sua própria constituição como narrativa. Ao atrelá-lo à noção de narrativa não se pode esquecer também a questão da singularidade: os acontecimentos são únicos em lugares e épocas específicas.

Acontecimento e narrativa estão, como afirma Paul Ricoeur, naturalmente interrelacionados. A narrativa produz uma apropriação particular do tempo vivido, caracterizada pela sua mediatização entre o campo da ação e o da recepção. A descrição de um acontecimento não o aprisiona naquela lógica temporal, mas atravessa o passado e o futuro. Assim, narrar o acontecimento é entrar num campo de experiência, no qual traços do passado são rememorados e transmitidos. Mas também é ingressar num horizonte de expectativas. A narrativa é construída para um outro, dentro desse horizonte, que envolve, por exemplo, a vontade, a análise racional, a contemplação receptiva ou a curiosidade (KOSELECK, 1998).

O auditório do homem na Lua

Mas quem eram esses telespectadores que, em grupo ou individualmente, assistiram as imagens transmitidas durante mais de seis horas – ao vivo – da chegada do homem à lua? Como se instaurou, a partir dessa emissão, a festa comunhão em torno desse acontecimento?

A chegada do homem à lua produziu uma ruptura no quotidiano do público – aqueles que viam a televisão ou aqueles que sabiam que a televisão transmitiria aquelas imagens – instaurando também uma nova temporalidade: era como se o mundo tivesse parado, de repente, para assistir ao acontecimento portador de uma aura sacralizada.

Mobilizam um vasto auditório, a partir do instante comunhão da transmissão da emissão, que passa a partilhar da mesma experiência: viram a chegada do homem à Lua e faziam agora parte de um novo grupo revelado por aquele instante comunhão. Como público da mesma cerimônia, participam ativamente daquela celebração.



E é dessa forma que o auditório da chegada do homem à Lua se inscreve na cerimônia fundadora desse ritual televisivo. Pelos vestígios e pelos traços deixados do passado pode-se reconstruir esse auditório e, sobretudo, as impressões e imagens lembranças que guardou do acontecimento.

Dois tipos básicos de público participaram daquelas transmissões: aquele que se reuniu para, em grupo, celebrar o instante sagrado e aquele que soube *a posteriori* como havia sido aquelas transmissões. Nisso também o jornalismo cumpriu um papel definitivo, já que os jornais diários, as revistas, ou seja, a mídia impressa de maneira geral reproduziu em detalhes as imagens transmitidas pela televisão. A chegada do homem à lua foi um acontecimento televisivo e os jornais e revistas basearam toda a sua cobertura nas impressões deixadas pelas transmissões da televisão.

“Aqui em casa, não vimos o homem descer na Lua. Por quê? Porque – como foi dito no Caderno B de 23 de julho de 1969 – ‘para a televisão carioca, o grande feito dos cosmonautas americanos se não chegou a ser um programa de rotina, nem por isso mereceu um tratamento diferenciado daquele que é dado às partidas de futebol’.

A carta de Cecília Meira, publicada no dia 26 de julho de 1969 (*Jornal do Brasil*, p. 6) apresenta a indignação diante da forma como as transmissões foram realizadas. Criticando a performance jornalística, a espectadora se insere na produção do acontecimento. Embora não tenha assistido as transmissões, porque estas não foram construídas dentro de uma estética geral que atendesse às suas expectativas, participou do ritual daquele 20 de julho.

“Aqueles ‘descemos na Lua, minha gente’ e ‘foi a maior conquista’ foram demais. O fato de um repórter gordo e sem gravata estar nesse momento ao lado de uma bastante ultrajada senhora de peruca tentando defender os méritos da dita reportagem, em nada altera o fato que nem mesmo um acontecimento desta importância conseguiu levar as equipes de televisão local a um mínimo de estudo e planejamento. Ultrajado está o público, isto sim” (Idem, *ibidem*).

A crítica da leitora concentra-se na forma como o acontecimento foi apresentado. A vestimenta do repórter causara impressão de desrespeito: diante de um acontecimento que mudava o mundo, como era possível aparecer no vídeo sem gravata? Por outro lado, ao



transgredir no código lingüístico, apresentando a descida como comum a todos, inclusive ao próprio repórter, ou seja como uma conquista, causou indignação.

A experiência festiva da qual ela também participara não era construída com a aura de cientificidade desejada. Entretanto, do ponto de vista da construção narrativa, o texto do repórter possuía todos os elementos necessários à elaboração de uma festa comunhão: a retórica da denegação e a recriação do acontecimento.

Através da linguagem coloquial e da sua inserção na cena do acontecimento, o jornalista criava um discurso de compensação, em que a narrativa era o instrumento da representação do acontecimento cerimonial, isto é, vetor de seu contágio.

Ao recriar o acontecimento, deslocava suas próprias fronteiras. A narrativa inseria-se entre a cerimônia e a ficção. Daí a utilização de uma enunciação que transformava a descrição do acontecimento numa prática coloquial. Ou numa transmissão semelhante a que realizavam “durante as partidas de futebol”.

Um outro elemento fundamental também esteve presente: os atores do acontecimento, os espectadores – no caso representado pela “senhora de peruca” – que apareciam no em torno. Mesclam-se símbolos públicos – Neil Armstrong construindo sua lenta e dramática dança – com atores que falam de suas emoções privadas - as impressões das imagens deixadas no público.

Como uma cerimônia da televisão, a chegada do homem à lua permitia aos espectadores explorar o interior do próprio acontecimento. O recurso ao sistema de pontos de vista levava eles a o assistirem pelos olhos de seus participantes diretos. E ao não implementar uma outra lógica diferente das habituais reportagens foi alvo de duras críticas do auditório.

“No momento em que Armstrong colocou o pé sobre a Lua, não só começou uma nova era na exploração dos espaços, mas principalmente uma nova era na comunicação entre os homens. A linguagem da imagem universal, propiciada pela televisão, de longe repara a Babel de idiomas que por milênios dividiu a humanidade”.

Dessa forma o espectador Ray Guenburg, manifestou, no dia seguinte às transmissões da televisão, sua crítica à forma como a narrativa foi conduzida. Para ele, o acontecimento – a transmissão direta e ao vivo – fora único do ponto de vista das relações comunicacionais, entretanto

“nossos *experts* em TV não se aperceberam do momento histórico que vivíamos, comportando-se como crianças excitadas e salientes diante da grandiosidade dos fatos. Não puderam entender a solenidade de 1.200 milhões de seres humanos desejando o sucesso de sua aventura máxima. Por isso não conseguiram colocar, ao menos, dignidade em seus comentários”.

A cerimônia da televisão coloca na cena principal o narrador jornalista no papel de comentador. É necessário iniciar o espectador no tipo de evento aberto a sua participação. O caráter de excepcionalidade pode ser facilmente percebido na voz dos comentadores e no seu vocabulário. A concisão dá lugar a uma linguagem ornamental e muitas vezes a inclusão do próprio jornalista/comentador no desenrolar da cena. O texto assume o aspecto de uma poesia celebratória.

Para o espectador, entretanto, essas características fundamentais da narrativa cerimonial foram percebidas como uma transgressão realizada pelos jornalistas que se comportaram “como crianças excitadas e salientes diante da grandiosidade dos fatos”.O público reclama, portanto, da não sacralização do evento.

O fato de aquela ser a primeira cerimônia da televisão – aberta a um tipo de narrativa que prima pela improvisação – fez com que o público não enxergasse naquela arte de narrar a textualidade até então comum a televisão. Daí o estranhamento, apresentado como falta de informação do próprio jornalista.

Se alguns viram aquele acontecimento com o olhar crítico voltado para a emissão, outros duvidaram das cenas que a televisão mostrava ao vivo. Céticos diante da imagem, acreditavam que as cenas eram uma montagem possibilitada pela tecnologia. A repetição das imagens – a descida de Neil Armstrong, seus passos inseguros, o espaço restrito a sua volta e a repetição seguida do mesmo cenário árido da superfície lunar – acrescida de sua característica fluida e pouco nítida aumentavam a sensação de dúvida. Mas a dúvida era antes de tudo instaurada pelo novo regime narrativo que a televisão inaugurava.

Reações diversas diante de um mesmo acontecimento não faziam dos que participavam como espectadores daquele acontecimento um público diverso. Ao contrário. O fato de assistirem ao mesmo evento comunhão os transformavam num só público, permeado pelos rituais de uma mesma celebração.



Reunindo-se para comemorar diante da televisão, suprimindo a falta do aparelho com a ação do ver em companhia de um outro, transformavam a emissão numa cerimônia. As reações múltiplas resultavam da partilha das mesmas possibilidades de visão a partir das imagens que estavam sendo transmitidas.

“Um carioca destelevisado que mora na Avenida Niemeyer desceu até a casa de amigos para ver pelo vídeo a transmissão do histórico acontecimento. Já de madrugada, Armstrong e Aldrin de volta ao módulo, também ele resolveu voltar para a sua casa. Saiu e tomou um taxi. Antes de revelar o itinerário foi logo perguntando ao português que o servia, o que tinha achado da façanha americana, se teria coragem de ir à Lua”. (*Jornal do Brasil* - Caderno B, 22 de julho de 1969, p. 2)

A crônica de José Carlos Oliveira publicada no Caderno B do *Jornal do Brasil* informa sobre uma atitude comum: celebrar o acontecimento, ao ver em conjunto a emissão, partilhando formas de olhar.

Não foi apenas o fato de não possuir o aparelho transmissor que reuniu as pessoas naquele 20 de julho: foi a possibilidade de celebrar a ação considerada excepcional e que inseria o público na sua própria constituição. Essa instauração da participação do público se fazia também através da mitificação da televisão em torno do acontecimento.

“Poucos foram os que saíram de casa, permanecendo a população em vigília científica desde os primeiros instantes da transmissão, por volta de 21 horas, até a conclusão da mesma, quase três horas da madrugada. Os restaurantes e boates às moscas, limitaram-se a receber alguns boêmios, já depois daquela hora”.

O acontecimento só existia na medida da participação do público. Assim, não era possível perder nenhuma daquelas imagens, que eram vistas e entrecortadas por comentários produzidos na cena do acontecimento e na cena da celebração.

“Mesmo os poucos que se aventuraram a sair o fizeram munidos de televisões portáteis, que colocavam a sua frente nos locais aonde iam, atraindo a curiosidade e o interesse dos demais. Até no Maracanã, em pleno jogo Fluminense x Vasco, havia na tribuna da imprensa uma TV portátil à espera de alguma transmissão que mostrasse a descida do módulo na Lua. Quando foi ligada todos que se achavam nas proximidades esqueceram a peleja e cercaram o aparelho, interessados no noticiário lunar” (Idem)



Cria-se, pois, uma nova paisagem na qual a inscrição da televisão é fundamental. Interrompendo a cena quotidiana, até mesmo num outro palco sagrado, o estádio de futebol, a televisão faz parte agora do novo cenário narrativo. Organizando-o para a entrada do público, decifra gradativamente o acontecimento, criando a expectativa em torno do momento culminante: a descida do módulo lunar.

Antes mesmo da transmissão do acontecimento central, inicia-se o espectador no tipo de evento que estará ao seu alcance e aberto a sua participação através de uma ação ritualística. O jornalista interrompe a cena para a todo momento dar novas informações, facilitando, assim, a participação do público e compensando deficiências culturais. Propõem-se uma verdadeira exegese filosófica e histórica do acontecimento. Há a retórica pedagógica: daí a multiplicação de mesas redondas, de comentários de especialistas e de transcrições de textos de cientistas nos jornais e revistas, nos dias subseqüentes, referendando o acontecimento primeiro.

A voz do comentarista ia aos poucos anunciando os fatos principais e secundários, convidando o espectador a interromper sua vida quotidiana, sob a promessa de que participaria de uma experiência coletiva comum. A cerimônia da comunicação de massa tem aí neste acontecimento o seu momento fundador.

“Ele é muito mau e amarelo. Além disso, o homem a Terra que ele conseguir pegar será transformado num monstro como ele para ajudá-lo a invadir a Terra. É isso que ele faz com o homem de Vênus e com o homem de Marte. O primeiro é transformado em bicho e o outro em robôs” (Alexandre Proença, 6 anos. In: *O Globo*, 22 julho 1969, p. 7)

O homem da lua para o menino Alexandre era o homem amarelo. Percebia o acontecimento fundador das cerimônias da televisão como pertencendo ao universo da ficcionalidade. Entretanto, essa reação não era exclusiva dos espectadores infantis.

Evidentemente, a forma como o tema vinha sendo tratado influenciava este tipo de apropriação, mas não era só isso. A ficcionalidade fazia parte também da forma como este fora construído pela televisão e não poderia ser de outra forma. Imerso num universo cultural que informava sobretudo sobre a dúvida era preciso inaugurar a certeza da existência daquele evento a partir da retórica do discurso científico.



Entretanto, isso não foi feito nas emissões. A dúvida sobre o fato fazia parte do universo cultural do público e a emissão não poderia destruir o caráter ficcional que existia *a priori* na construção do evento cerimonial.

“D. Maria Alice costurando para fora em seu ateliê confessa-se muito interessada na Apollo 11. Enquanto costura ela assiste aos programas de televisão. Até pouco tempo, porém, não estava ligando muito para a missão Apollo. Agora é que compreendeu toda a importância do acontecimento”. (*O Globo*, 23 de julho de 1969, p. 4)

A lógica da dúvida e a discussão conjunta em torno da veracidade e de outros aspectos da emissão fazem parte do universo do público que via as emissões com a certeza de que pertenciam ao regime de ficcionalidade. E, sem dúvida, a forma e o conteúdo das primeiras cerimônias da televisão foram determinantes neste sentido.

A narrativa da televisão caracterizada pela fragmentação leva a apropriação igualmente fragmentada, permitindo uma pluralidade de ações no instante da recepção. Se o público passa a se expor por um longo período à mensagem televisiva, esta se dá na lógica da fragmentação e da divisão da atenção. Enquanto trabalha, costurando no seu ateliê D. Maria Alice vê televisão. Outros discutiam a temática, a veracidade do acontecimento, as cenas que passavam diante de seus olhos, conversando, bebendo, confraternizando. “Numa grande mesa também pontificava uma televisão. Ninguém sabia se comia ou se prestava atenção à transmissão. Acabaram ficando com fome”. (Idem)

Os limites culturais influenciam diretamente na forma como as mensagens são apropriadas. Entretanto, todos aqueles que naquele 20 de julho assistiram pela televisão a inauguração de um novo ritual faziam parte de um mesmo lugar cultural: o de público daquela emissão.

A criação de uma narrativa preliminar ao próprio acontecimento, ia construindo este lento auditório. O fluxo televisual do acontecimento homem na lua existia antes dele ser instaurado e era também construído em outras mídias. A expectativa em torno do fato, antes mesmo do seu desenrolar, criava a aura de celebração.

“ A ida na Lua há de ser muito boa. Se eu fosse uma menina que entendesse inglês eu entenderia o que ele estava falando na televisão. Eu estava pensando como eles irão parar na Lua se os russos estivessem lá. Mas eu queria ver como era a Lua de perto. Como eu gostaria de voar



pelos ares, em volta da Lua” (Maria Helena – 10 anos. In: *Correio Brasiliense*, 21 julho 1969, p. 2)

O sistema midiático funciona segundo as mesmas leis das narrativas míticas e literárias, nas quais possuem papel fundamental o tratamento retórico e estilístico próprio, a gestão da temporalidade e a liberdade de criação do receptor. A narrativa, como enfatiza Paul Ricoeur (1994) é guardiã do tempo. Assim, só adquire plenamente sentido quando lhe é restituído o tempo de agir, marcando a interseção entre o mundo do texto e o mundo do leitor.

Ao construir a narrativa, o sistema midiático produz uma espécie de renarrativação do mundo. Inscrita no tempo por obedecer a uma temporalidade construída, na qual ordem, duração e frequência são constantes, as cerimônias da televisão, ainda que não tenham temporalidade previamente marcada, são configuradas gradualmente e podem começar a ser produzidas antes mesmo do início da eclosão do acontecimento fundador.

Ao participar daquele evento, o telespectador também se insere no próprio tempo do acontecimento. A chegada do homem a lua deixa assim de ser narrativa da televisão para ser, a partir da apropriação do telespectador, parte de sua própria existência.

A ilusão de uma temporalidade direta se acrescenta agora a imagem real. Difundindo o acontecimento no momento de sua produção, constrói a idéia da mídia como guardiã da autenticidade e da veracidade. A imagem é a real, já que o acontecimento não está mais sendo recontado.

O que é novo nesta narrativa que instaura um ato cerimonial na televisão é que ao apresentar um acontecimento construído historicamente como ficção – o homem na lua – como real, por se realizar no instante mesmo de sua produção (ele é instantâneo e simultâneo), a televisão transforma a narrativa que constrói numa mescla desses dois regimes. Embaralha-se as categorias de ficcional, histórico e jornalístico. Realidade funde-se com a ficção não havendo limite de onde acaba um regime e começa o outro.

O público sente-se participativo do próprio acontecimento, ao se inserir no ritual. Mesmo aqueles que não participam diretamente como espectadores de primeira natureza daquelas emissões fazem parte do imenso auditório que é criado.

“Muita gente humilde falou ao jornal O Globo como Tarci Malaquias Souza que ganha a vida puxando um carrinho de mão, fazendo pequenas mudanças e Antonio Xavier Carneiro que passa o dia vendendo carvão. Gente que não pode assistir a chegada do homem a lua pois não possuía um aparelho de TV”(O *Globo*, 22 julho 1969, p. 8).



Nos traços e vestígios deixados do passado, o que Malaquias de Souza e Antonio Xavier revelaram das suas impressões sobre aquele acontecimento não foi fixado pelo jornal. Ao ser um espectador de segunda natureza daquelas cenas tiveram também suas vozes negadas à lembrança. O discurso que produziram ficou automaticamente inscrito na categoria de esquecimento.

Entretanto, Tarci Malaquias de Souza e Antonio Xavier Carneiro participam daquela cerimônia que inaugura um modelo narrativo onde se misturam regimes de ficcionalidade e veracidade, porque também o público, atores privilegiados na construção daquele acontecimento, via o acontecimento como pertencente a esses dois lugares. A necessidade da inserção compulsória do país na modernidade, impingia aos grupos dominantes a crença da veracidade da ciência. Entretanto, aquele acontecimento vinha sendo há dezenas de anos construído como uma ficção. Por que haveria a televisão de construir uma narrativa fora do seu tempo?

Para muitos telespectadores o fato de a televisão mostrar as imagens da descida da nave Apolo 11 na Lua não fazia do acontecimento algo verossímil. Para outros, entretanto, esta mídia trazia a marca da transposição do real a partir da imagem transmitida.

Ainda que essa questão seja importante, é necessário ver, sobretudo, a forma como essas narrativas construíram um elo emblemático com o público, ator central neste processo: atos de público que ficam registrados em vestígios e traços do passado que se materializam sob a forma de lembrança.



Bibliografia

- DAYAN, D e KATZ, E. La télévision cérémonielle. Paris: PUF, 1996
- DAYAN, Daniel. “Le double corps du spectateur”. In: Accusé de réception. Le téléspectateur construit par les sciences sociales. Paris: L’Harmattan, 1998.
- GUBERN, R. Fabulación audiovisual y mitogenia. Roma: Instituto Español de Cultura, 1994.
- KOSELLECK, R. Le futur passé. Contribution à la semantique des temps historiques. Paris: EHESS, 1990.
- LACOUTURE, Jean. “A história imediata”. In: LE GOFF, J. A história nova. Martins Fontes, 1990.
- MONTEIRO, Eliana. O seqüestro do ônibus 174 na cena da TV. Espaço, tempo e cidade. Dissertação de Mestrado. Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação. Universidade Federal Fluminense, 2002.
- NORA, P. “O retorno do fato”. In: LE GOFF, J. e NORA, P. História: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- RICOEUR, P. Tempo e narrativa. Vol. 1 e 3. Campinas: Papirus, 1994-1996.