

AUDIOVISUAL DE RECONSTITUIÇÃO HISTÓRICA ESTRATÉGIAS NA PRODUÇÃO DE EFEITO DE VERDADE

Sara Alves Feitosa¹

Resumo: O trabalho propõe uma discussão teórica em torno das estratégias utilizadas pela produção de um audiovisual de reconstituição histórica para imprimir *efeito de verdade* e *efeito de real* em um discurso sobre o passado. Denomina o audiovisual de reconstituição histórica como uma ficção controlada e reflete sobre os tipos de imagens utilizadas nesse tipo de produção para fazer crer no discurso que é oferecido ao público.

Palavras-chave: TELEDRAMATURGIA, HISTÓRIA, VALOR DE VERDADE, EFEITO DE VERDADE.

Introdução

O artigo pretende fazer uma discussão teórica sobre as estratégias na produção de sentidos em produtos audiovisuais de reconstituição histórica² para a televisão brasileira³ e, de que maneira a teledramaturgia atribui *efeito de verdade* (CHARAUDEAU, 2007) e *efeito de real* (AUMONT, 2008) nos artefatos culturais de ficção que reconstitui a história nacional. Para tanto o texto está estruturado da seguinte maneira: problematiza as noções de valor de verdade, efeito de verdade, efeito de real, efeito de realidade e o conceito de história para denominar o audiovisual de reconstituição histórica como uma espécie de *ficção controlada*. Em seguida, o texto propõe pensarmos o uso da imagem, do *fragmento* e do *detalhe* como estratégias de produção dos efeitos de verdade e real na obra de teleficção de reconstituição histórica, possibilitando-lhe uma função de *valor de verdade* como discurso sobre o passado.

Andreas Huyssen (2000), no livro *Seduzidos pela memória*, chama a atenção para o fato de as sociedades ocidentais, nas últimas décadas do século XX, terem se voltado para o passado, num movimento inverso ao que ocorria no início daquele século, em que a preocupação era com o futuro. Huyssen (2000) afirma que, embora ainda tenhamos preocupações com os *futuros presentes*, nosso olhar está voltado para os

¹ Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS). E-mail.sarafe99@hotmail.com.

² A partir de Rossini (1999), entendo audiovisual de reconstituição histórica toda representação localizada numa época passada cuja finalidade seja reconstituir um fato histórico, uma situação histórica, uma biografia de alguém que teve existência real e, fundamentalmente, que essa representação seja apoiada em pesquisa histórica, possibilitando o mínimo de coerência com o já documentado.

³ A discussão aqui empreendida tem como referência a produção teledramática da Rede Globo de Televisão.

passados presentes. O autor fala da existência de uma “cultura da memória”, em que há uma proliferação de discursos memoriais e a utilização destes pela indústria cultural. Huyssen (2000, p.15) alega que uma comercialização crescentemente bem-sucedida da memória pela indústria cultural do ocidente, no contexto daquilo que a sociologia alemã chamou de *Erlebnisgesellschaft*⁴, assume uma inflexão política mais explícita em outras partes do mundo. Trago esse autor exclusivamente para pensar a crítica corrente sobre o papel da mídia na produção dessa “cultura da memória”.

Não raras vezes se acusa a mídia de produzir uma espécie de amnésia coletiva ao dar visibilidade a discursos memoriais: esses discursos provocariam uma apatia e embotamento na sociedade e que é de se lamentar a perda da consciência histórica causada por tais discursos. Huyssen (2000, p. 18) lembra que é “precisamente [a mídia] que faz a memória ficar cada vez mais disponível para nós a cada dia”, ou, como afirma Roger Silverstone (2002, p. 231), é a mídia que atua na contemporaneidade como uma memória assistente, nos “poupando do trabalho de lembrar coletivamente”. Além disso, explica Silverstone (2002), esse movimento da mídia como memória auxiliar “desaloja a memória das operações íntimas da mente”. De acordo com o autor, “somos o que lembramos, como nações e como indivíduos” (2002, p. 231), e que a memória assistente produzida pelos registros de textos, imagens e sons é decorrente do declínio da cultura oral. James Fentress e Chris Wickham (1992), no entanto, parecem mais coerentes em relação a essa polêmica que envolve memória, cultura letrada *versus* cultura oral. Segundo Fentress e Wickham (1992, p.64), “nós continuamos a ser uma sociedade oral e os modos como padronizamos a nossa memória social continua a *reflectir*, se bem que sob formas alteradas, as mesmas práticas e processos de pensamento das culturas iletradas”. As mediações das imagens produzidas pelos audiovisuais sejam eles documentários, jornalismo ou ficção, são partes fundamentais na contemporaneidade no modo com que ordenamos nosso pensamento.

Seguindo a idéia de Fentress e Wickham (1992), podemos dizer que a escrita pode ter nos “poupado do trabalho” de lembrar, mas não nos absolveu da necessidade de falar, de narrar, de contar. Essa é ainda uma necessidade das sociedades contemporâneas e, na ausência dos contadores de história das sociedades tradicionais (LE GOFF, 1996), essa função de narradora na contemporaneidade é exercida de forma

⁴ *Erlebnisgesellschaft* literalmente “sociedade da experiência”, é de difícil tradução, explica Huyssen (2000, p.39). Mas “refere-se a uma sociedade que privilegia experiências intensas, mas superficiais, orientadas para alegrias instantâneas no presente e o rápido consumo de bens, eventos culturais e estilos de vida associados ao consumo de massa”.

onipresente pela mídia (SILVERSTONE, 2002; FENTRESS, 1992; ORTIZ, 2003). É importante deixar claro que embora se saiba que a memória é uma ação que se consolida no indivíduo, ela é sempre mediada e a preocupação neste trabalho é com a construção de um discurso público, social e coletivo sobre o passado.

Tenho como pressuposto a idéia de que a teledramaturgia de reconstituição histórica funciona como um espaço de articulação e disseminação sobre a história da nação e, portanto, lugar de memória (NORA, 1997). Isso porque como afirma Sandra Pesavento (2004, p.69) a história é “uma narrativa que constrói uma representação sobre o passado”.

A experiência passada recordada e as imagens partilhadas do passado histórico, sejam elas documentais ou ficcionais, são tipos de recordações que têm particular importância para a constituição de grupos sociais no presente (FENTRESS & WICKHAM, 1992). No debate sobre discurso memorial produzido e veiculado pela teledramaturgia, o que importa é mais a credibilidade que tal discurso tem do que exatamente se ele aconteceu ou não daquela forma. Patrick Charaudeau (2007, p. 49) explicita a diferença entre *valor de verdade* e *efeito de verdade*. Sendo o primeiro construído a partir de uma explicação elaborada com a ajuda de uma instrumentação científica que se quer exterior ao homem, objetivante e objetivada, que pode definir-se como um conjunto de técnicas de saber dizer, de saber comentar o mundo. A História é um bom exemplo do tipo de representação que produz *valor de verdade*. Já o *efeito de verdade* está mais para o “acreditar ser verdade” do que para o “ser verdadeiro”. O efeito de verdade “Surge da subjetividade do sujeito em sua relação com o mundo, criando uma adesão ao que pode ser julgado verdadeiro pelo fato de que é compartilhável com outras pessoas, e se inscreve nas normas de reconhecimento do mundo” (CHARAUDEAU, 2007, p.49).

A ideia da ficcionalidade na televisão, segundo François Jost (1997; 2004), por vezes é marcada mais por características extrínsecas à obra que pelo seu conteúdo propriamente dito. A compreensão do que seja um relato ficcional ou um relato não-ficcional está mais ligado à recepção que à obra em si. A polêmica sobre o real e a ficção, o acontecimento histórico e o acontecimento ficcionalizado parece trilhar num sentido de produzir uma interpretação fixa, até certo ponto determinista dos acontecimentos e da história, questão de certo modo superada pelos estudos históricos

mais recentes⁵. Assim, as críticas correntes sobre os “erros históricos” exibidos em produções audiovisuais de reconstituição histórica parecem perder de vista a função de fruição que o texto televisual pode oferecer. Especialmente se partirmos da ideia de que os telespectadores têm suas competências e seus modos específicos de ver e interpretar um produto audiovisual, e que eles sabem diferenciar o real e o fictício

A pretensão de apreensão do real, ou de que a historiografia possui a chave para a verdade sobre os acontecimentos, é enganosa, pois a história é um discurso construído sobre o passado. O discurso historiográfico produzido refere-se ao mundo real, mas não o retrata fielmente. Como observa Miriam Rossini (1999, p. 58), “o real é inatingível na sua totalidade [...] o que nos possibilita chegar a ele e construir um conhecimento sobre ele são as representações”. Como conclui a autora, “falar sobre o real é produzir um discurso que já é *a priori* ficcional, pois é narrativo, é representação” (ROSSINI, 1999, p. 60). Isso, no entanto, não implica dizer que o discurso historiográfico seja falso, invenção ou pura ficção como alguns chegam a afirmar (WHITE, 2008; CERTEAU, 2007).

Sandra Pesavento (2004) ilumina o debate sobre a história como narrativa e, portanto, ficcional, observando que a diferença entre a narrativa histórica da narrativa ficcional literária é exatamente a investigação, o método de pesquisa histórica, a busca pelos vestígios, documentos, relatos, para a construção dessa narrativa sobre o passado. Enquanto o literato pode criar, inventar, o historiador é controlado pelos vestígios do real acontecido. A autora conclui, então, que “a história é uma espécie de ficção controlada” (PESAVENTO, 2004, p. 69). Trazendo a noção de valor de verdade e efeito de verdade de Patrick Charaudeau (2007) e o debate que entende a história como uma ficção controlada, podemos dizer que a história por seu caráter documental e investigativo tem na sociedade o *valor de verdade*. Já a ficção de reconstituição histórica ao se valer do discurso historiográfico pretende-se adquirir *efeito de verdade*, ou fazer crer no discurso que é representado.

É a partir dessas considerações da historiadora sobre a narrativa histórica que passo a falar da teledramaturgia de reconstituição histórica como uma “ficção controlada”. Posto que, ao ter como base da narrativa acontecimentos reais, históricos,

⁵ Sobre esse debate no âmbito da História ver PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica (2004); GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras (2007), especialmente os artigos: **Descrição e citação; Paris, 1647: um diálogo sobre ficção e história e A áspera verdade: um desafio de Stendhal aos historiadores**.

documentados, a teledramaturgia de reconstituição histórica não pode interferir tão profundamente na narrativa que é representada, caso contrário, coloca em risco a credibilidade da obra. Esse tipo de obra artística é construído no limite entre o real acontecido e a criação. Por um lado, os indícios, vestígios e documentos de um tempo passado lhe impõem limites na construção discursiva como, por exemplo, a morte do personagem biografado – como ocorreu nas minisséries *JK* e *Maysa*⁶, fato que a ficção não pode modificar. Por outro, um audiovisual de reconstituição histórica não é um documentário⁷, entretanto, trabalha com a construção de um discurso verídico, com base em acontecimentos ocorridos, documentados. Embora esse discurso sobre o passado produza saberes sobre o real, ele é uma obra de ficção que se propõe a entreter a audiência. Devido ao uso de tecnologias de manipulação e criação de imagens em computador, o esmero e a observação na produção do *detalhe* e da linguagem verbal e imagética proporcionam efeito de real ao passado representado na tela. É importante lembrar que, embora espetáculo, o audiovisual de reconstituição histórica, por apresentar episódios históricos de forma encadeada e explicativa, dá materialidade a esse passado (ROSSINI, 2006).

O que se pretende com toda essa discussão é chegar ao ponto fundamental deste trabalho, ou seja, no entendimento de que esse tipo de narrativa de reconstituição histórica colabora com a consolidação de uma história oficial celebrativa (CHAUÍ, 1994), ou em casos mais raros, dá visibilidade a memórias alternativas, tocando em temas menos agradáveis à constituição da nação. Embora ficção, o audiovisual de reconstituição histórica herda o “peso da história”, como assinala Rossini, (1999, p. 107) e conseqüentemente a credibilidade da cientificidade daquela ciência. Nesse sentido, o audiovisual de reconstituição histórica “também é história, pois tem por referencial um real que foi efetivamente vivido” (ROSSINI, 1999, p. 107), constituindo-se em um lugar de memória, ou seja, um espaço que ainda mantém vivo a memória nacional, com suas contradições e ambigüidades.

Quando pensamos nos anos 50, período fartamente representado pela teledramaturgia de minissérie (KORNIS, 2000), quais as imagens que nos vem à cabeça? Possivelmente quem viveu aquela época mesclará imagens pessoais,

⁶ Minissérie de Manoel Carlos, exibida em 09 capítulos em janeiro de 2009, na Rede Globo de Televisão.

⁷ Embora haja uma tendência do público em acreditar no documentário como reprodução do real, sabemos bem que este é também um discurso, uma construção à medida que é impossível abarcar o real na sua totalidade. Além disso, a técnica e a estética audiovisual requerem escolhas, seleção, enquadramento, ou seja, ponto de vista de quem produz esse discurso sobre o real.

experiências vividas, com outras que circulam na sociedade, especialmente nos audiovisuais. Para outros, as “lembranças” daquela época são totalmente mediadas pela produção audiovisual. E quais as motivações de termos os anos 50 como uma espécie de sonho dourado brasileiro? Por que afinal a teledramaturgia de minissérie dá tanto destaque para aquele período de nossa história recente? Eric Hobsbawm (1998) refere-se à história como a matéria-prima para ideologias nacionalistas e que o passado é elemento essencial nessas ideologias. O autor diz que “se não há nenhum passado satisfatório, sempre é possível inventá-lo” (HOBSBAWM, 1998, p. 17). Além disso, o historiador alerta que, na natureza das coisas não costuma haver nenhum passado completamente satisfatório, o que pode nos levar a concluir que todo passado de algum modo é inventado. No artigo “O sentido do passado”, Hobsbawm (1998, p.22) ensina que ser membro de uma comunidade humana é situar-se em relação ao seu passado (ou da comunidade), ainda que apenas para rejeitá-lo; e que qualquer que seja a intenção é impossível restabelecer um passado perdido, exceto em formas triviais (como a restauração de edifícios em ruínas). Assim mesmo, esclarece o autor, serão sempre tentativas seletivas. Outro aspecto levantado por Hobsbawm que se mostra relevante para nosso estudo é de que o passado, ou o sentido do passado, funciona como um modelo de sociedade a ser repetido no presente. Por outro lado, o passado deixa de ser esse modelo à medida que surge a inovação e quando essa inovação é identificada tanto como inevitável quanto como socialmente desejável, ou seja, quando essa inovação representa “progresso”.

Assim, a nação é constituída num movimento que oscila entre o futuro e o passado, ou seja, das perspectivas de futuro, na esperança de tempos melhores, ou de retrospectiva, a idealização e a nostalgia de tempos bons que já passaram. Desse modo, os anos JK, na segunda metade da década de 50, representam na história do País um interstício de prosperidade. É quando o Brasil passa por um processo de grande industrialização, modernização; a pobreza estava confinada aos rincões do interior do país, as cidades eram espelhos da civilidade; os índices de violência eram menores; vivia-se a democracia após longos períodos de ditaduras, golpes e turbulências; a autoestima do país crescia com a conquista da primeira copa do mundo de futebol; nas artes e na cultura despontavam a arquitetura modernista e a Bossa Nova. Obviamente nem tudo era tão maravilhoso, mas é esse o imaginário que cerca os anos 50 no Brasil e grande parte dessa construção simbólica sobre os “anos dourados” da história brasileira

está associada a um discurso memorial oficial revitalizado, reforçado, reiterado pela teledramaturgia.

Imagens e representação da história: modos de fazer crer

As imagens têm sido meios de expressão da cultura humana desde as pinturas rupestres nas cavernas da pré-história até as holografias do mundo contemporâneo. Somente milênios depois das primeiras inscrições imagéticas do homem pré-histórico é que a humanidade passou a fazer registros através da escrita. Atualmente, na “idade da imagem”, nosso cotidiano é povoado de mensagens visuais, seja na publicidade televisiva, nas imagens noticiosas dos telejornais ou nos grafites e arte de rua nos centros urbanos. Lúcia Santaella (1999) ensina que o termo imagem tem, pelo menos, dois domínios: a) a imagem como representações visuais (desenho, pinturas, fotografias e as imagens cinematográficas, televisivas, holo e infográficas)⁸. b) imagem como domínio imaterial das imagens na nossa mente. Nesse domínio, imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais. Esses domínios da imagem, explica a autora, não existem separados, pois “estão inextricavelmente ligados já na sua gênese” (1999, p.15). A autora explicita: “Não há imagens como representações visuais que não tenham surgido de imagens na mente daqueles que as produziram, do mesmo modo que não há imagens mentais que não tenham alguma origem no mundo concreto dos objetos visuais” (SANTAELLA, 1999, p. 15).

De acordo com a autora, o que unifica esses dois domínios são os conceitos de signo e de representação. No presente trabalho, essa ideia da autora que concebe a imagem tanto no domínio material (imagens técnicas) e imaterial (imagem mental) será proveitosa para estabelecer a relação entre a constituição de imaginário - memória social (imagem mental) - com a representação técnica de uma época, de um evento histórico, com imagens que remetem a um tempo passado (imagem técnica).

Peter Burke (2004) defende que as imagens podem ser utilizadas como evidência histórica, por pelo menos três razões: a) a arte pode fornecer evidência para aspectos da realidade social que os textos passam por alto, pelo menos em alguns lugares e época; b) a arte da representação é quase sempre menos realista do que parece e distorce a

⁸ Imagens, nesse sentido, são objetos materiais, signos que representam o nosso meio ambiente visual;

realidade social mais do que a reflete; assim, adverte o autor, ao analisar imagens devemos levar em consideração a variedade das intenções dos produtores e as condições dessa produção;c) o processo de distorção é, segundo Burke, ele próprio evidência de fenômenos importantes para a análise como, por exemplo, o sistema de mentalidades, ideologias e identidades que regem o período da produção. A imagem material ou literal é uma boa evidência da “imagem” mental ou metafórica do eu ou dos outros.

As análises do historiador inglês referem-se às representações imagéticas da pintura e da fotografia, no entanto, penso que suas ideias podem auxiliar também quando falamos de audiovisual, isso porque as representações da história do Brasil em peças de teledramaturgia têm mais relação com o ideal que se tem da história, seus personagens e seus feitos que propriamente com o espelhamento dos fatos, personagens e realizações. As representações da história são pontos de vistas oferecidos ao público e, como observa Burke (2004, p.96), imagens propagam valores e, se de fato pensarmos como Silverstone (2002), que toda memória é mediada, o que vai importar é o ponto de vista que a representação audiovisual faz de determinada época ou fato histórico.

No artigo “*Três paradigmas da imagem: gradações e misturas*”, Santaella (1998) explica a evolução histórica na produção das imagens a partir de três paradigmas, ou seja: a) o paradigma pré-fotográfico (imagens artesanais, desenho, pinturas, gravuras, etc.); b) o fotográfico, que se refere às imagens que pressupõem uma conexão dinâmica entre imagens e objeto; imagens que, de alguma forma, trazem o traço, rastro do objeto que elas indicam, ou seja, a fotografia, o cinema, a TV e o vídeo, até a holografia; c) o pós-fotográfico, que designa imagens sintéticas ou infográficas, imagens que são inteiramente calculadas por computação.

A autora aponta ainda quatro níveis de que depende todo e qualquer processo de signos ou de linguagens: a) o nível dos seus meios de produção; b) o nível dos meios de conservação ou armazenamento; c) o dos meios de exposição, transmissão ou difusão;d) o nível dos meios e modos de recepção, quais sejam, no caso das imagens: percepção, contemplação, observação, fruição e interação.

Santaella (1998), ao comparar o comportamento de cada um desses níveis com um dos três paradigmas, afirma ser possível examinar as mudanças que vão se processando em cada um desses níveis para dar corpo e justificar uma ruptura paradigmática. A passagem histórica de um paradigma a outro, justifica a autora, não se

dá nunca de modo abrupto, “há fatores de mudança que chegam a caracterizar fases mais ou menos longas de transição entre um paradigma e outro” (SANTAELLA, 1998, p. 167). Há, ainda, o aspecto das “misturas dos paradigmas, hibridações de linguagem” (SANTAELLA, 1998, p. 168).

A reflexão da autora interessa à medida que evidencia o modo como são produzidas imagens em nosso tempo. Ou seja, a partir de insertos e misturas de imagens de origens diversas. Pensando na produção de imagens para um audiovisual de reconstituição histórica, a mistura dos paradigmas é base da produção de *efeito de real*, de verossimilhança e de credibilidade. Senão vejamos, a utilização de imagens documentais (paradigma fotográfico) e a manipulação e produção de imagens e efeitos no computador (paradigma pós-fotográfico) é a evidência do que Santaella (1998, p. 175) considera “parte natural do modo como as imagens se acasalam e se interpenetram no cotidiano até o ponto de se poder afirmar que a mistura entre paradigmas constitui-se no estatuto mesmo da imagem contemporânea”.

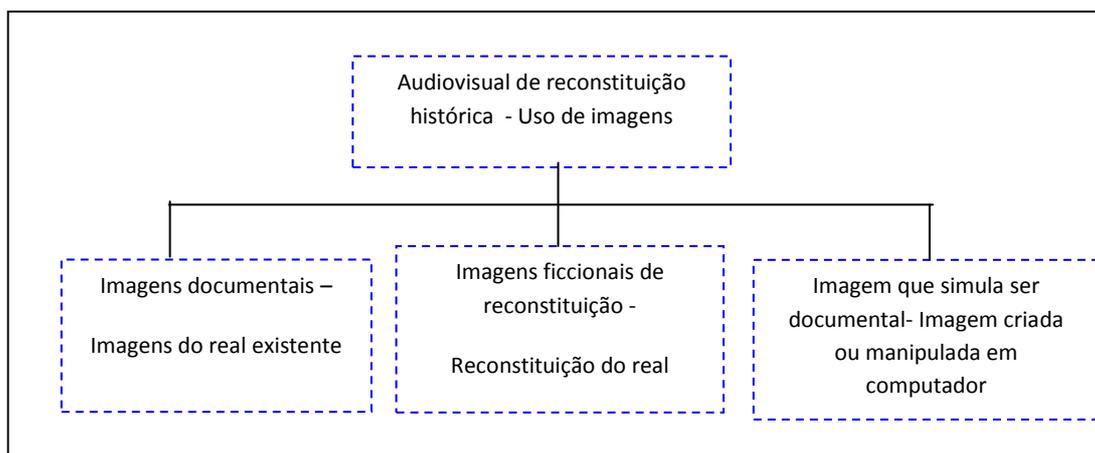
A autora, expondo as gradações das mudanças do paradigma pré-fotográfico ao fotográfico, argumenta que a fotografia é a execução de um híbrido. Isso porque é herdeira da arte na utilização da câmara escura, no sentido dos valores e do negativo vindos da gravura. Mas o que isso tem a ver com a produção de imagens de reconstituição histórica para a televisão? O argumento aqui está relacionado com a mistura dos paradigmas de que fala a autora e a produção e manipulação de imagens com o objetivo de fazer crer numa representação imagética da história.

Desse modo, pode-se concluir que a imagem televisiva é por excelência uma imagem híbrida, transitando entre o paradigma fotográfico e o pós-fotográfico. Santaella (1998) aponta o campo das artes plásticas, mais especificamente as instalações da arte contemporânea, onde objetos, imagens artesanalmente produzidas, esculturas, fotos, filmes, vídeos, imagens sintéticas são misturadas numa arquitetura “responsável pela criação de paisagens sígnicas que instauram uma nova ordem perspectiva e vivencial em ambientes imaginativos e críticos” (SANTAELLA, 1998, p. 175), capazes, segundo a autora, de regenerar a sensibilidade do receptor para o mundo em que vive (SANTAELLA, 1998). No entanto, quero chamar a atenção para o uso dessa mistura dos paradigmas da imagem, de que fala a autora, para compreender o processo de produção de imagem numa obra audiovisual de reconstituição histórica. Ou seja, a utilização das imagens técnicas de uso mais tradicional como a fotografia e as imagens

cinematográficas (paradigma fotográfico) e a produção e manipulação de imagens em computador (pós-fotográfico) para atribuir credibilidade e efeito de real para a representação de reconstituição histórica. Assim, argumento que a obra audiovisual de reconstituição histórica na contemporaneidade utiliza, pelo menos, três tipos de imagens técnicas para produzir um efeito de imagem imaterial (mental): a) a imagem documental (fotografias, cinejornais, documentários, etc.); b) a imagem que pretende ser documental, ou seja, a representação ficcional de uma época passada, cujo *detalhe* (CALABRESE, 1987) é fundamental no sistema de fazer crer; c) A imagem que simula ser documental – estas imagens consistem na mistura dos paradigmas fotográfico e pós-fotográfico porque utilizam tecnologias de criação de imagens em computador para produzir imagens supostamente documentais. Esse tipo de imagem é utilizado tanto para suprir a falta da imagem documental quanto para dar ênfase visual a um determinado plano-sequência.

Essa conjunção de imagens técnicas diferenciadas concorre para dar credibilidade e fazer crer na representação que é feita. Nesse sentido, é importante observar que o olhar do espectador também passa por um processo de “aprendizagem” e mudança no modo de ver que acompanha a tecnologia de produção de imagens. Basta para isso assistirmos uma produção audiovisual que utiliza a produção e manipulação de imagens por computador realizadas há três ou quatro anos e perceberemos como há uma relação direta entre a evolução da produção de imagens e a possibilidade de fazer crer. Ou seja, quanto mais recursos tecnológicos de manipulação, mais crível se torna a representação.

Desse modo, pode-se representar a produção de imagens numa obra de reconstituição histórica como apresentado no Quadro 1:



É a partir da análise desses três tipos de imagens que se torna possível identificar os recursos técnicos e os efeitos que as imagens ficcionais têm no processo de produzir imaginário e constituir-se em memória social sobre a história da nação.

Detalhe e Fragmento na obra audiovisual de reconstituição histórica

Entre os mecanismos de fazer crer na produção de um discurso sobre o passado, o *detalhe* é peça fundamental. Omar Calabrese, (1987, p.83) numa breve explicação das relações entre todo, totalidade, globalidade e as noções de parte, porção, fração, sublinha que do ponto de vista lingüístico “o par parte/todo é um par típico de termos interdefinidos. Um não se explica sem o outro”. O autor objetiva explicitar que a partir de um nível semântico de base se pode articular um autêntico sistema de diferenças lexicais, o qual pode se tornar útil quando se analisam não só os termos verbais, como também as práticas de análise ou de produção de sentido que possam ser dedicadas ao *detalhe* e ao *fragmento* como utensílios interpretativos, ou como efeitos estéticos (CALABRESE, 1987).

O autor enfatiza que, do ponto de vista crítico, proceder à análise das obras através do uso do pormenor ou do fragmento é não apenas comum, como também materialmente evidente. Segundo Calabrese, (1987) as novas tecnologias propõem-nos hoje maneiras renovadas de compreender o pormenor e o fragmento, sobretudo nos meios de comunicação social. É desse modo que o autor conclui: “observar o (ou os) critérios de pertinência segundo os quais se opera por pormenores ou por fragmentos pode dizer-nos algo acerca de um certo gosto no estabelecimento de estratégias textuais, quer de gênero descritivo, quer criativo” (CALABRESE, 1987, p. 84).

Recorrendo à etimologia da palavra *detalhe*, entre outras afirmações, Calabrese (1987) conclui que, originalmente no francês renascentista *de-tail* significa “talhar de”, ou seja, é uma ação que pressupõe a existência de um sujeito que “talha” um objeto. Assim, chega a explicitar que:[...]a relevância da acção de talhar sublinha o facto de que o detalhe é dado como tal pela acção do sujeito: daí que a sua configuração dependa do ponto de vista do *detalhante*, que por via de regra explica a razão do detalhe e lhe esclarece a causa subjectiva e a função. (CALABRESE, 1987, p. 86).

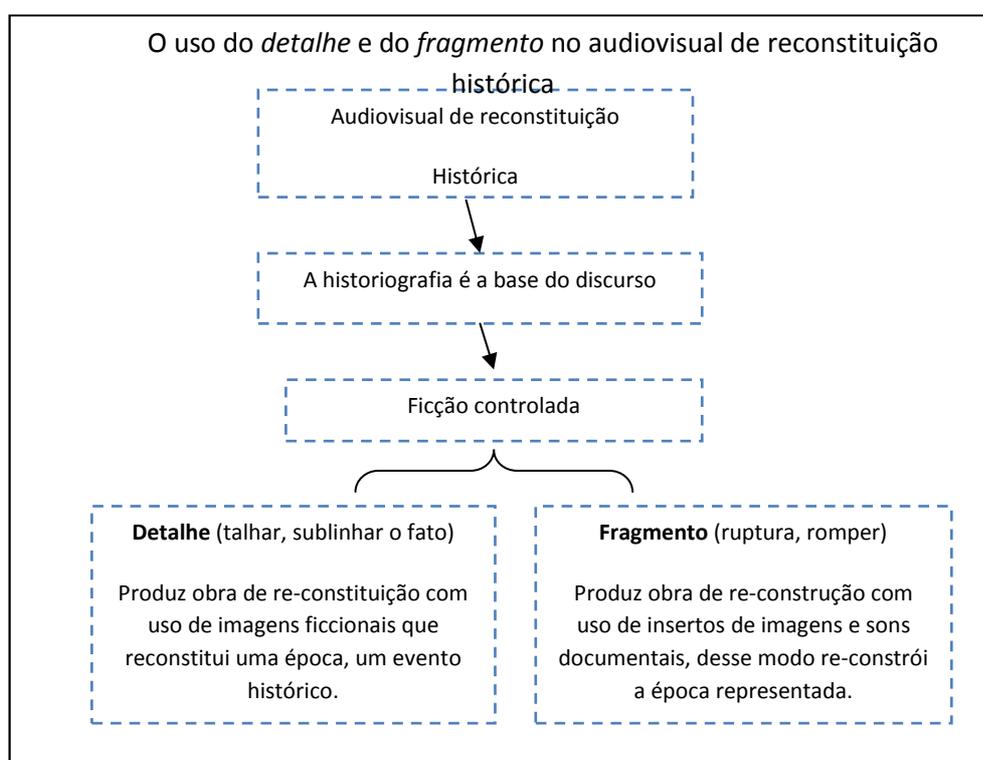
Desse modo, tendo a produção do detalhe numa obra de reconstituição histórica como categoria de análise, deve-se identificar as várias maneiras que esse detalhe

aparece na obra, que efeitos de sentido produz e a que outras categorias de análise está associado. A produção de *detalhe* evidentemente aparece no figurino de época, nos utensílios, móveis, cenários, na linguagem; no entanto, é também fundamental, por exemplo, observar outras ocasiões em que o *detalhe* é produzido a partir de fragmentos do que não mais existe na sua totalidade.

De acordo com o autor, há um mecanismo implícito na operação de detalhar que revela muito acerca do modo como se constrói o discurso por *detalhes*. Produzir detalhes, argumenta Calabrese (1987, p.86), “depende de uma acção explícita de um sujeito sobre um objecto, e pelo fato de inteiro e partes estarem simultaneamente presentes, o discurso por detalhes prevê a aparição de marcas na enunciação [...] do aqui e agora da produção do discurso”. Assim, pode-se dizer que o “detalhe”, o pormenor, é fundamental na articulação da representação de uma época, bem como a verossimilhança e a aceitabilidade do discurso que são construídos através do “detalhe”. É nesse sentido, de identificar os mecanismos de produção de detalhe na obra de reconstituição histórica, que se pode trabalhar numa análise de produto audiovisual desse tipo, pois, ao que parece, é incoerente num audiovisual de reconstituição de uma época passada não atentar para o detalhe, posto que ele possibilita uma espécie de “ver mais” no interior do todo. Segundo Calabrese, “a função específica do detalhe, por consequência, é a de re-constituir o sistema de que o detalhe faz parte, descobrindo-lhes leis ou pormenores que anteriormente não se revelam pertinentes para a sua descrição” (CALABRESE, 1987, p. 87). O detalhe é assim pensado como porção de um conjunto, que permite, mediante o exame mais de perto, regressar sobre, ou reler o sistema global de que foi provisoriamente extraído.

O fragmento, por sua vez, explica Calabrese (1987), tem origem etimológica diferente, deriva do latim *frangere*, isto é, quebrar. Para o autor, “o fragmento pressupõe, mais do que o sujeito do romper-se, o seu objecto” (CALABRESE, 1987, p. 88). De modo diverso que o *detalhe*, o fragmento, embora fazendo parte de um inteiro anterior, não contempla, para ser definido, a sua presença. Nesse caso, explica o autor, “o inteiro está *in absentia*”. A geometria do fragmento, explica Calabrese, “é a de uma ruptura em que as linhas de fronteira devem considerar-se como motivadas por forças [...] que produziram o ‘incidente’ que isolou o fragmento do seu todo de pertença” (CALABRESE, 1987, p.88). É a partir dessa noção que o autor caracteriza o *fragmento* como parte de uma obra de *re-construção* de um sistema, ao contrário do *detalhe* que

produz uma obra de *re-constituição*. O fragmento é de modo geral “uma porção presente que reenvia para um sistema suposto como ausente” (CALABRESE,1987, p. 90). Assim, a produção de um audiovisual de reconstituição histórica se vale tanto do detalhe como do fragmento para produzir efeito de real no discurso que é oferecido; e, por vezes, o detalhe é construído a partir do fragmento daquilo que já não mais existe, do que se perdeu no tempo e que não pode mais ser reconstruído e, apenas, ser *re-constituído*. No Quadro 2, abaixo, pode-se visualizar a obra audiovisual de reconstituição histórica como o resultado de um discurso produzido de *detalhes* e *fragmentos*.



Quadro 2

Essa produção do discurso através do detalhe e do fragmento, como observa Calabrese (1987), tem uma implicação no campo da recepção e na existência do que o autor denomina de “estética da alta-fidelidade”, ou seja, trata-se

[...] de uma valorização do prazer da perfeita reprodução técnica de uma obra. O detalhe, com efeito, é sempre uma reprodução, uma vez que se trata de isolamento de uma porção da obra. Insistir nos prazeres do pormenor significa, portanto, insistir também na qualidade da própria reprodução, que permitirá ao fruidor perceber sempre melhor o pormenor (CALABRESE, 1987, p. 102).

O que se pretendeu neste artigo foi articular conceitos e categorias de análises que possam contribuir na produção de investigações que tenham como preocupação os

modos de fazer crer e os mecanismos de produção de sentidos em produtos audiovisuais de reconstituição histórica. Ou seja, análises que se preocupem em identificar as estratégias de produção de um discurso sobre o passado que resultem em discursos críveis e, além disso, lhe possibilitem efeito de verdade (CHARAUDEAU, 2007) e efeito de real (AUMONT, 2008; ROSSINI, 2007).

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas (SP) : Papyrus, 2008.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru (SP) : EDUSC, 2004.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2007.
- CHAUI, Marilena. “os trabalhos da memória”. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 17-33.
- HOBBSAWM, Eric. O sentido do passado. In: _____. **Sobre História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Pp. 22-35.
- HUYSSSEN, Andrés. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: editora Aeroplano, 2000.
- JOST, François(1997). **La Promesse Des Genres**. Disponível em <http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/01-jost.pdf> Acessado em 10.11.2008.
- _____. Seis Lições sobre televisão. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- KORNIS, M. A. **Uma memória da história nacional recente**: As minisséries da Rede Globo. Trabalho apresentado ao XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação. Campo Grande: INTERCOM, 2001.
- LE GOFF, Jacques (1996). **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- NORA, Pierre (1997). Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: _____. **Les lieux de mémoire**. Éditions Gallimard: Paris. Pp. 23-43.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo : Brasiliense, 2003.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica. 2004.
- ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas do passado**: o filme histórico como efeito de real. Porto Alegre: UFRGS/Programa de Pós-graduação em História, Tese de Doutorado 1999.
- SANTAELLA, L. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, L. **Três paradigmas da imagem**: gradações e misturas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fachine de (orgs.) *Imagens Técnicas*. São Paulo: Hacker Editores, 1998. PP. 167-178.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?**. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

WHITE, Hayden. **A meta-história**: a imaginação histórica do séc. XIX. São Paulo: EDUSP, 2008.