

O TEMPO CERIMONIAL NA TELEVISÃO OU A NOSTALGIA PROGRAMADA*

*«Pas d'époque où on n'ait pas regretté à cor et à cri
la disparition de nos «vraies» fêtes d'antan:
la nostalgie est programmée d'avance.
Nous entrons dans nos fêtes à reculons.
Entrées royales, sacres, funérailles, carrousels,
miroitent dans le rétroviseur républicain.»*

Régis Debray**

As telecerimónias diferem, sob o ponto de vista da enunciação televisiva, de outros tipos de narrativas de informação. No directo cerimonial, ao contrário do que sucede no telejornal, a estratégia consiste em apagar as marcas de enunciação. A conhecida distinção de Benveniste entre «discurso» e «história», tão discutida no âmbito da semiótica, torna-se aqui operativa, na medida em que opõe, como diz Francesco Casetti, de um lado (o discurso), «um dizer que manifesta os seus próprios parâmetros de referência (ou seja, o quê, o onde e o quando do acto que o inicializa) e, do outro (a história), «um dizer que funciona como se estivesse fora de todo o espaço determinado»¹. Casetti sublinha que «estas distinções opõem, portanto, proposições que revelam a sua própria vontade de enunciação e proposições que não têm nem a necessidade nem a vontade de o fazer»².

A análise do dispositivo de enunciação das telecerimónias, descrita pela equipa de investi-

* Este artigo constitui uma adaptação actualizada do artigo (inédito em português) intitulado «Le Temps Cérémoniel à la Télévision ou La Nostalgie Programmée», in *Recherches en communication*, n.º 3 («Le Temps Médiatique»), Louvain-la-Neuve, Université Catholique de Louvain, 1995.

** Debray, R., *L'État séducteur*, Paris, Gallimard, 1993, p. 114.

¹ Casetti, Fr., *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 46.

² *Ibidem*. Casetti emprega o plural uma vez que se refere também à distinção (análoga) entre «comentário» e «narrativa» proposta por Bettetini.

Mário Mesquita

Universidade Nova de Lisboa

Universidade Lusófona de Humanidades
e Tecnologias

gadores dos *media events*, permite verificar que em geral os sinais endereçados aos destinatários são omitidos. É o regime icónico que Jean-Pierre Meunier descreve como «a enunciação off»: «as diferentes personagens, os enunciadores dos media – nomeadamente os comentadores, os entrevistadores, os entrevistados – são muitas vezes invisíveis no ecrã ou sobre a imagem»³.

A expressão «enunciador» utilizada para designar o apresentador do jornal ou o entrevistador televisivo coloca, na nossa opinião, alguns problemas, uma vez que ela é, de certa forma, equivalente ao «narrador visualizado» na narrativa de ficção. Perguntamo-nos, pois, se não seria preferível reservar o termo «enunciador» para significar as «instâncias abstractas e implícitas»⁴ responsáveis pela enunciação na sua globalidade, tentando encontrar uma outra designação – a de mediador, por exemplo – para as «instâncias explícitas», isto é, aqueles que representam, ao nível mediático, o equivalente ao «narrador delegado»⁵.

Geralmente, o apresentador (ou os narradores) das telecerimónias não é visível, a sua presença fica limitada a uma «voz-over», enquanto, por exemplo, no jornal televisivo o apresentador desempenha o papel central, olha o telespectador olhos nos olhos (eixo «y-y», ou seja «yeux-yeux») e demonstra (ou simula) um distanciamento em relação às notícias que transmite⁶. É o regime da «enunciação on», segundo a terminologia de Meunier, onde «(os enunciadores) são visíveis, isto é, de certa forma opõem-se aos espectadores aos quais se dirigem directamente, ou indirectamente como é o caso na entrevista»⁷.

Esse regime de enunciação sublimada adapta-se bem a dispositivos cuja significação corresponde, em geral, a um acto performativo do poder. Fora das luzes da ribalta, disfarçada de mestre de cerimónias, escondida sob a voz, repleta de tonalidades confidenciais, do jornalista ou locutor, a televisão pode cumprir o seu papel com mais eficácia.

Deve-se contudo evitar generalizações. Uma análise aprofundada de várias cerimónias televisivas revelará provavelmente uma alternância ou coexistência de diferentes tipos de enunciação. Por vezes, os dois regimes identificados por Benveniste coabitam no interior de um mesmo «género», tal como demonstrou Pierre Sorlin, ao analisar filmes de Griffith, onde «história» e «discurso» «tendem a coexistir sem que nunca intervenha uma escolha clara entre os dois»⁸.

Registam-se diferenças entre as estratégias enunciativas das diferentes televisões. Esconder os sinais de enunciação continua a ser a tendência geral (pelo menos nas televisões públicas), mas acontece, por vezes, que os canais decidem tornar visível a sua própria aparelhagem técnica de produção.

É o caso da transmissão em directo das exéquias (cerca de sete horas) do ex-primeiro-ministro português Sá Carneiro (1980), em que, por diversas vezes, ao longo do trajecto, os realizadores mostram as câmaras, as gruas e, em geral, o dispositivo de produção, exibindo os meios técnicos da R.T.P. Podemos interrogar-nos sobre a razão de ser desta estratégia. Os realizadores e os jornalistas, que temos entrevistado, justificam-na sobretudo com a necessidade de gerir os «tempos mortos», típicos da situação cerimonial. Podemos sugerir que esta opção releva também de uma

³ Meunier, J.-P. e Peraya, D., *Introduction aux théories de la communication*, Bruxelas, De Boeck Université, 1993, p. 249.

⁴ Casetti, Fr., *op. cit.*, *ibidem*.

⁵ Cf. Gaudreault e Jost, Fr., *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.

⁶ Véron, E., «Il est là, je le vois, il me parle», in *Communications*, n.º 38, 1983, p. 98.

⁷ Meunier, J.-P. e Peraya, D., *op. cit.*, p. 259.

⁸ Sorlin, P., «L'enonciation de l'histoire», in Mottet, J. (ed.), *Griffith*, Paris, Ramsay, 1989, p. 299.

⁹ Chr. Metz, *op. cit.*, p. 92.

espécie de exibicionismo tecnológico muito disseminado na televisão. «Narcisismo da máquina» é a expressão utilizada, a este propósito, por Metz⁹.

Em tudo o resto, incluindo o esquema de apresentação baseado na «voz over», as telecerimónias participam de um esquema de enunciação muito semelhante, próximo da «transparência» do cinema de ficção, cuja principal marca é a interdição de olhar para a câmara, a fim de evitar a ruptura do universo ficcionado que se está a tentar criar. Algumas exceções se tornaram mais frequentes a partir dos anos 90 com a introdução de «inquéritos de rua», com cidadãos comuns, durante os períodos de espera pelos momentos mais relevantes da cerimónia.

Um género ambíguo

Podemos inserir as cerimónias televisivas na categoria dos documentários? É conhecida a resposta de uma personagem de Jean-Luc Godard, em *La Chinoise*, que dizia ironicamente que Méliès, pai do cinema de animação, é o fundador do documentário, enquanto Lumière, autor das primeiras reportagens, seria o pai do cinema de ficção. O termo documentário designa, em sentido lato, «todas as obras cinematográficas, que não se integram no domínio da ficção, que procedem à descrição ou restituição do real»¹⁰.

Ao nível dos processos de linguagem, há uma grande semelhança entre os filmes de ficção e de não-ficção. O encadeamento dos discursos, a existência de diferentes instâncias discursivas, a coabitação de várias matérias de expressão são tendências comuns aos dois grandes ramos do cinema.

Os géneros não narrativos, sublinha Christian Metz, «recorrem ao mesmo reportório de figuras enunciativas, mas tratam-nas de outra forma: quer se pense por exemplo na *voz-in* com o olhar-câmara nas informações televisivas, e na forma como ela se alterna com a *voz-off* nas breves reportagens inseridas»¹¹. Devemos mesmo atenuar a distinção entre os filmes narrativos e não narrativos, porque existem – como reconhece Metz – «filmes parcialmente narrativos, e mesmo em todos os graus»¹².

O tratamento televisivo das cerimónias públicas conduz-nos ao velho problema do estatuto do filme documentário em relação ao filme de ficção. Por outro lado, a dicotomia «documentário *vs.* ficção» está longe de corresponder a um estatuto definido e consensual, entre os teóricos do cinema. «Todo o filme (é) um filme de ficção», escreveu Metz¹³. «Todo o filme de ficção (pode) ser considerado, de um certo ponto de vista, como um documentário»¹⁴, afirma Odin. Estas afirmações, aparentemente contraditórias, significam, no fundo, que «todos os filmes participam em simultâneo dos dois regimes»¹⁵.

É nesse sentido que Jean Renoir dizia que o filme de ficção da sua autoria *La Règle du Jeu* mais não era do «que um documentário sobre o marquês de La Chesnaye» (personagem do filme). Francis

¹⁰ Definição atribuída a Bassan, R., in Passek, J.-L. (ed.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986, p. 189.

¹¹ Chr. Metz, *L'nonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991, p. 181.

¹² Marie, M. e Vernet, M., «Entretien avec Christian Metz», in *Iris*, n.º 10 (Christian Metz et la Théorie du cinéma), Méridiens Klincksieck, p. 219.

¹³ Gaudreault, A. e Jost, Fr., *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990, p.31.

¹⁴ Odin, R., «Film documentaire, lecture documentarisante», in J.-C. LYANT e R. ODIN (ed.), *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, Cierec, 1984, p. 263.

¹⁵ Gaudreault, A. e Jost, Fr., *op. cit.*, p. 31.

Vanoye comentou, do ponto de vista da análise fílmica, a afirmação do realizador: «O filme comporta as características estéticas e éticas de um documentário: respeito pelo real que se esforça por registar, exploração sistemática e exaustiva da realidade que escolheu apresentar (aqui: os locais – hotel particular, castelo, bosque –, as actividades – o levantar, a caça, a festa –, os sentimentos, etc.), neutralidade relativa do olhar»¹⁶. Mas se a obra de ficção se apresenta, por vezes, como documentário, é preciso lembrar igualmente que os filmes supostamente não narrativos – por exemplo, o científico, o pedagógico ou a reportagem – «(...) devido às matérias de expressão utilizadas (imagem em movimento, som) irrealiza(m) aquilo que representa(m) e transforma(m)-no em espectáculo»¹⁷.

Quer o filme científico, quer o documentário referem-se a uma realidade extra-fílmica, «mas apresentam-nos aspectos desconhecidos da realidade que têm a ver mais com o imaginário do que com o real»¹⁸. André Bazin analisou esse «paradoxo do documentário» a propósito de um filme sobre uma expedição científica: «Este tubarão baleia que aparece nos reflexos da água desperta o nosso interesse pela raridade do animal e do espectáculo – mas mal o conseguimos ver! – ou antes porque a imagem foi filmada no preciso momento em que um capricho do monstro poderia destruir o navio e mandar a câmara e o operador para 7000 ou 8000 metros de profundidade? A resposta é fácil: o que mobiliza o nosso interesse não é propriamente a fotografia do tubarão mas a imagem do perigo»¹⁹.

Não é o perigo que constitui a matéria-prima das telecerimónias. Pelo contrário, o cerimonial televisivo visa conjurar o perigo, exorcizar o mal-estar, a angústia difusa nas nossas sociedades habituadas a viver em crise permanente ao nível político, social e económico. Regista-se, pois, a reverência, o respeito, a devoção face às instâncias organizadoras das cerimónias que se manifestam nesses momentos de ritualidade. Submete-se a câmara aos imperativos cerimoniais.

A mistura de ficção e documentário nas telecerimónias começa no referente que é suposto reportar com fidelidade. Méliès é invocado por Dayan e Katz a propósito da célebre visita de Mitterrand ao Panteão: «O presidente entra no mausoléu, trazendo na mão aquilo que foi o emblema do Partido Socialista durante a campanha presidencial: a rosa vermelha. No interior do mausoléu conseguiu pôr flores, umas a seguir às outras, em três túmulos. O vencedor socialista tinha que entrar no Panteão com uma rosa na mão. O herdeiro de muitas das grandes tradições francesas tinha que prestar homenagem às várias sepulturas. Conciliar estas múltiplas exigências simbólicas, implica portanto que se organize a filmagem em directo, o realismo do acontecimento. Era preciso que os poucos minutos consagrados pelo presidente ao recolhimento fossem igualmente consagrados à substituição das rosas. Dotada de incontestável grandeza, esta incursão solene ao além, esta conversa silenciosa com os mestres defuntos, só realiza plenamente a sua vocação ritual no ecrã. O Panteão transformou-se em estúdio. Através milagre das rosas, uma homenagem suplementar paira sobre a cerimónia: celebra-se outro grande morto, Georges Méliès»²⁰.

A distinção entre a ficção e o documentário, entre «géneros» narrativos e não narrativos, é ela própria problemática. «O documentário define-se por apresentar seres e coisas existentes positiva-

¹⁶ Vanoye, Fr., *La règle du jeu. Jean Renoir*, Paris, Nathan, 1989, p. 73.

¹⁷ Aumont, J. et al., *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983, p. 71.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Bazin, A., *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985, p. 32.

²⁰ Dayan, D. e Katz, E., «Rituels Publics à Usage Privé: Métamorphose Télévisée d'un Mariage Royal», in *Annales – ESC*, (38^o Année – n.º 1), 1983 (Janvier-Février), p. 4.

mente na realidade afílmica»²¹. Pode-se, então, perguntar, com pertinência, se, no caso do nosso objecto de estudo, o acontecimento original – a cerimónia ela própria – pertence a uma «realidade afílmica», ou seja, a «realidade que existe no mundo “real”, independentemente de qualquer relação com a arte fílmica»²², ou se, pelo contrário, sendo construída em função da mediação televisiva, se insere num mundo quase ficcional.

Daniel Dayan considera que as cerimónias televisivas em directo pertencem quase à mesma família do romance realista do século XIX: «Os acontecimentos resultantes da história desenrolam-se através da televisão ou graças à sua presença. Colocados em conjunto formam continuidades: literalmente séries televisivas. O antigo Presidente do Egipto Sadate sai do seu avião; fala no Knesset; assina os acordos de Camp David; assiste a um desfile militar; é assassinado. Kennedy supera Nixon em eloquência e fotogenia; visita Dallas; morre. O Príncipe de Gales apaixona-se por uma divorciada, casa com ela, abdica; Isabel é coroada; Margaret casa-se; Mountbatten é enterrado; o príncipe Carlos é declarado príncipe herdeiro... A família real britânica vive uma existência de novela, o equivalente “em verdadeiro” à saga dos Forsythe... A história torna-se ficção, transforma-se num cruzamento de episódios a seguir, cuja maioria comunica entre si segundo a técnica aperfeiçoada pelos romancistas ingleses do século XIX para autenticar as suas intrigas»²³. Nesta perspectiva – segundo Dayan – «a televisão retoma por sua conta as estratégias de Balzac ou, mais cruamente, as de Tolstói em *A Guerra e a Paz* que não hesitava colocar em cena Koutouzov ou Napoleão»²⁴.

As comparações ousadas de Katz e Dayan, entre as telecerimónias e o «kino-pravda» ou o romance realista, são discutíveis e remotas, mas demonstram bem que se trata de um «real» construído, uma espécie de teatro filmado. Mesmo aquelas que procedem de uma atitude de reportagem, ao nível do trabalho do realizador, ou dos jornalistas, não escapam ao sortilégio do artefacto ao serviço da celebração.

A informação jornalística baseia-se no conflito e na crítica, enquanto a celebração cerimonial tem por objectivo a criação de consensos. Certamente, o jornalista pode oscilar entre a adesão e o distanciamento crítico, mas o dispositivo cerimonial em que está integrado reduz ao mínimo a hipótese de um «jornalismo contra-poder» no interior de uma cerimónia pública. Geralmente, «o estilo habitual dos jornalistas cede lugar ao lirismo (...). A prosa informativa dos comentadores transforma-se numa poesia de celebração»²⁵.

Este aspecto está bem documentado ao nível da análise de certas cerimónias, como é o caso das exéquias de Balduino, rei dos belgas. «Se o público participou no luto, os jornalistas também participaram, facto pelo qual alguns os criticaram»²⁶, escreve Marc Lits. Deixando em aberto o debate deontológico dos jornalistas, Lits escreve a este propósito: «Podemos (...) perguntar-nos se é possível mostrar a emoção sem se deixar contagiar por ela. Se a informação, durante esses dias, era a emoção do público, seria possível dizê-la, transmiti-la, sem utilizar a linguagem da emoção?»²⁷.

²¹ Ét. Souriau, apud Gaudreault, A. e Jost, Fr., *op. cit.*, p. 34.

²² Ét. Souriau, *ibidem*.

²³ Dayan, D., «La comédie humaine par satellite», in *Le Nouvel Observateur*, n.º especial, «Littérature et Audiovisuel» (março-abril de 1982), p. 46.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Dayan, D. e Katz, E., «Cérémonies télévisées», in *Médiaspouvoirs*, n.º 12, 1988, p. 27.

²⁶ Lits, M., «Édition spéciale: le roi est mort», in Lits, M. (ed.), *Le roi est mort... – Émotion et médias*, Bruxelas, Vie Ouvrière, 1994, p. 24.

²⁷ *Ibidem*, p. 22.

O ritual convoca a unanimidade. O observador neutro inscrito na deontologia jornalística é, do ponto de vista do organizador da telecerimónia, uma figura não só indesejável, mas inconcebível. A narrativa cerimonial é, por definição, uma espécie de quadratura do círculo da deontologia jornalística, o lugar geométrico do anti-jornalismo, na medida em que reduz radicalmente qualquer hipótese de neutralidade ou de crítica. «Ressalvada uma ou outra excepção, toda a gente tinha vontade de participar, tendo em conta a amplitude do acontecimento», declarou, no âmbito do inquérito levado a cabo por Benoît Grevisse, um jornalista belga a propósito das exéquias do monarca²⁸. Mesmo se «participar» não é sinónimo de «reportar», uma vez que significa, mais do que contar, implicar-se, comprometer-se, aderir ao estado de espírito colectivo...

«Os jornalistas convertem-se em sacerdotes»²⁹, sublinham Katz e Dayan, isto é, tornam-se oficiantes do rito, integrados na engrenagem cerimonial, quase sem opção intermédia entre a adesão e a rejeição. Em diversas análises de telecerimónias, efectuadas pela equipa de Dayan e Katz, são apresentadas referências à situação paradoxal dos jornalistas: «A equipa enunciativa da televisão já não está nem acima, nem fora do acontecimento, na medida em que faz (...) parte de uma história narrada ao estilo do cinema de ficção»³⁰.

Arquivos presentificados

Daniel Dayan analisa a retransmissão televisiva das viagens do Papa como um «rito de passagem», enquanto Serge Daney considera que a televisão não é capaz de pontuar o tempo, de instaurar um tempo diferente, do tempo do rito. Seja qual for o mal-estar experimentado pela televisão quanto à transcrição deste género de acontecimento, é um facto que, entre as grandes referências da história da televisão, há coroações e casamentos reais, ritos de investidura dos Presidentes da República, visitas de Estado, «peregrinações» do Papa, funerais nacionais e outras cerimónias mediatizadas.

Esses momentos de uma espécie de ritualidade mediatizada pela televisão não foram exclusivos das democracias ocidentais. As cerimónias públicas televisivas nos países do antigo «bloco socialista» também desempenharam um papel na legitimação desses regimes ao nível interno e externo. «Aderi plenamente à imagem da Rússia de Gagarine. Para outros, (o início da era televisiva) foi a coroação da Rainha Isabel; na nossa casa, comprámos a televisão para seguir a visita a França de Krushev», declarou Robert Hue, líder do Partido Comunista Francês³¹. Este testemunho exemplifica bem a projecção internacional deste tipo de evento.

As telecerimónias encontram-se, de uma ou de outra forma, na intersecção de três temporalidades da televisão: o tempo da informação, o da ficção e o dos arquivos. As cerimónias televisivas aproximam-se da informação na medida em que se apresentam como reportagens, recorrendo à técnica do «directo», que constitui um elemento essencial da informação televisiva. Aliás, uma das primeiras utilizações do directo na televisão foi justamente a transmissão de cerimónias públicas.

²⁸ Grevisse, B., «...depuis la mort de Kennedy. Lectures de récits de pratiques journalistiques», in Lits, M. (ed.), *op. cit.*, p. 170.

²⁹ Dayan, D. e Katz, E., *A História em Directo – Os Acontecimentos Mediáticos na Televisão*, p. 185. Leia-se, sobre este tema, o subcapítulo «Efeitos sobre os jornalistas e as organizações transmissoras», pp. 185-187.

³⁰ Dayan, D. e Katz, E., «Cérémonies télévisées», *op. cit.*, n.º 12, 1988, p. 30.

³¹ Saux, J.-L., «Ce bon docteur Hue», in *Le Monde*, 28 de Março de 1995, p. 15.

Antes de chegar ao jornalismo propriamente dito, o directo iniciou-se na cerimónia, como se o poder político e mediático – na idade de ouro das televisões públicas – pretendesse domesticar esta nova técnica, colocando-a ao serviço de uma ritualidade cívica inspirada pela tradição.

As cerimónias televisivas têm também aspectos em comum com o tempo da ficção, na medida em que representam uma espécie de teatro cívico ou religioso. As democracias contemporâneas, sempre à procura de uma legitimação suplementar, precisam, se não «de inventar uma tradição» – para utilizar o conceito do historiador Hobsbawm –, ao menos de encená-la. O universo das telecerimónias corresponde – segundo os conceitos inspirados a Dayan e Katz pelo antropólogo Victor Turner – a um «mundo conjuntivo» (o mundo é aquilo que ele deveria ser), enquanto que o mundo do jornal televisivo corresponde ao «indicativo» (o mundo é aquilo que ele é)³².

O tempo cerimonial na televisão representa também uma espécie de arquivos presentificados. As velhas imagens, amarelecidas com o decorrer dos anos, são reconfiguradas e rejuvenescidas pela cor da televisão. Estas imagens dos arquivos do imaginário histórico tornam-se o palco onde os actores contemporâneos desempenham os seus papéis, procurando nas cerimónias de outros tempos um suplemento de legitimidade.

Contudo, se apresenta analogias com os regimes da informação, da ficção e dos arquivos, o tempo cerimonial singulariza-se pelo objectivo de suspender o tempo quotidiano, seja ao nível interno da televisão, seja ao nível da recepção.

Ao nível da gestão do tempo de produção, as telecerimónias introduzem, em simultâneo, uma ruptura com a grelha da programação televisiva e um «corte» com a lógica de velocidade e de fragmentação da informação televisiva.

Se a informação e a publicidade na televisão são marcadas pela urgência, fragmentação e culto do instantâneo, o tempo cerimonial caracteriza-se por um ritmo contínuo e cadenciado.

Quando as imagens cerimoniais transitam para o telejornal «suprime(-se) a dimensão temporal do acontecimento», visto que, ao serem «extraídas da sua sequência (...), já não obedecem ao ritmo do acontecimento, mas tornam-se sobretudo suas ilustrações e seus emblemas»³³. Pelo contrário, as telecerimónias – transmitidas em directo – asseguram a continuidade temporal, «são (...) como narrativas contínuas», na medida em que «a coerência sintagmática da emissão resulta da progressão do próprio acontecimento de forma tanto mais evidente que ele é transmitido em directo»³⁴.

A estética cerimonial impõe as suas exigências aos constrangimentos tecnológicos do directo: «O acontecimento filmado em directo não deve ter cortes, toda a elipse implica então um hiato – explicam Dayan e Katz – (...). O tratamento do acontecimento inverte a prática de montagem herdada do cinema – uma prática «substractiva» – em benefício de uma prática «acumulativa». O acontecimento não é aliviado dos seus elementos insignificantes ou inconvenientes, mas, ao invés, dotado de prolongamentos harmoniosos»³⁵.

Em face do tempo fragmentário da informação, as telecerimónias instauram, portanto, a disciplina de uma continuidade. Se o telejornal corresponde a uma cronologia da curta duração, do momento, se não do instante, as cerimónias instauram uma espécie de longa duração televisiva, que significa outra escala do tempo.

³² Dayan, D. e Katz, E., *A História em Directo...*, op. cit., p. 105.

³³ Dayan, D. e Katz, E., «Cérémonies télévisées», op. cit., p. 29.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Dayan, D. e Katz, E., «Rituels publics...», op. cit., p. 9.

Mesmo se as cerimónias cívicas e políticas transcritas pela televisão não correspondem a ritos no sentido forte do termo, constituem um prolongamento mediático de certos «momentos de ritualidade»³⁶ cívica ou religiosa.

A mediatização das cerimónias televisivas imita a lentidão e a repetição próprias do tempo ritual. Em certas ocasiões de dramatização, as cerimónias televisivas impõem à desordem própria do tempo do entretenimento televisivo a ordem inerente ao ritual, tentando introduzir no pequeno ecrã – ao lado dos concursos, dos jogos e das «notícias» – alguns fragmentos de um sagrado difuso mas unificador.

Qual será o destino reservado ao cerimonial cívico nos media contemporâneos? A ideia de cidadão-telespectador parece estar em crise, mas as cerimónias terão provavelmente ainda um papel de elo social no espaço nacional, europeu ou mesmo internacional.

Aparentemente, a metáfora do retrovisor³⁷ mantém-se operativa. Ao lado dos novos ritos criados pela televisão – ao nível da política (os teledebates) ou do entretenimento (os concursos, os «reality-shows») –, as cerimónias herdeiras da memória histórica reaparecem, de tempos a tempos, a fim de perturbar o ritmo quotidiano dos telespectadores com a nostalgia de um sagrado longínquo e irrecuperável.

Referências bibliográficas

Livros

- Aumont, Jacques, Bergala, Alain, Marie, Michel e Vernert, Marc, *Esthétique du film*, Paris, Nathan, 1983.
 Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf, 1985.
 Casetti, Francesco, *D'un regard l'autre. Le film et son spectateur*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990.
 Dayan, D. e E. Katz, *A história em directo – os acontecimentos mediáticos na televisão*, Coimbra, Minerva, 1999.
 Debray, Régis, *L'État séducteur*, Paris, Gallimard, 1993.
 Gaudreault e Jost, Fr., *Le récit cinématographique*, Paris, Nathan, 1990.
 Lyant, J.-C. e Odin, R. (ed.), *Cinéma et réalités*, Saint-Étienne, Cierc, 1984.
 Lits, Marc (ed.), *Le roi est mort... – Émotion et médias*, Bruxelas, Vie Ouvrière, 1994.
 Metz, Christian, *L'anonciation impersonnelle ou le site du film*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.
 Meunier, Jean-Pierre e Peraya, Daniel, *Introduction aux théories de la communication*, Bruxelas, De Boeck Université, 1993.
 Vanoye, François, *La règle du jeu. Jean Renoir*, Paris, Nathan, 1989.

Artigos

- Dayan, Daniel, «La Comédie Humaine par Satellite», in *Le Nouvel Observateur*, n.º spécial «Littérature et Audiovisuel» (Março-Abril), 1982, p. 46.
 Dayan, Daniel, «Cérémonies Télévisées», in *Mediaspouvoirs*, n.º 12, 1988, p. 23.
 Dayan, Daniel e Katz, Elihu, «Rituels Publics à Usage Privé: Métamorphose Télévisée d'un Mariage Royal», in *Annales – ESC*, (38º Année – n.º 1), 1983 (Janvier-Février), p. 3.

³⁶ A expressão é «emprestada» por Marc Augé.

³⁷ Ver o texto de Régis Debray citado na epígrafe deste artigo.

- Grevisse, Benoît**, «...depuis la mort de Kennedy. Lectures de récits de pratiques journalistiques», in **Lits, M.** (ed.), *Le roi est mort... – Émotion et médias*, Bruxelles, Vie Ouvrière, 1994, p. 170.
- Lits, Marc**, «Édition spéciale: le roi est mort», in **Lits, M.** (ed.), *Le roi est mort... – Émotion et médias*, Bruxelles, Vie Ouvrière, 1994, p. 24.
- Marie, Michel e Vernert, Marc**, «Entretien avec Christian Metz», in *Iris*, n.º 10 (*Christian Metz et la Théorie du cinéma*), Méridiens Klincksieck, p. 219.
- Odin, Roger**, «Film documentaire, lecture documentarisante», in *Cinéma et réalités*, in **Lyant, J.-C. e Odin, R.** (ed.), Saint-Étienne, Cierec, 1984, p. 263.
- Sorlin, Pierre**, «L'énonciation de l'histoire», in **Mottet, J.** (ed.), Griffith, Paris, Ramsay, 1989, p. 299.
- Véron, Eliseo** «Il est là, je le vois, il me parle», in *Communications*, n.º 38, 1983, p. 98.