

É TUDO SOBRE MIM: HISTÓRIA DO ESPORTE E TELEVISÃO¹

Mike Cronin²

Resumo: No verão de 2006, me envolvi na produção de um documentário de cinquenta e dois minutos sobre minha pesquisa no Aonach Tailteann, as Olimpíadas irlandesas ocorridas em 1924, 1928 e 1932. Foi um processo fascinante, que provocou uma série de questões que estão relacionadas a todos historiadores, especialmente aqueles envolvidos com história do esporte. Este artigo examina algumas questões específicas que surgiram durante a produção do documentário, assim como o objeto mais geral da história do esporte na televisão, sob três temas amplos: o conteúdo, a linguagem e o eu. Tento concluir que, como historiadores trabalhando com o esporte, precisamos repensar nossa relação com a televisão. De forma mais central, ainda que saibamos que seja nosso rosto e nossas opiniões na tela, devemos ser honestos e aceitar que não é tudo sobre mim. É sobre um público que deve ser entretido e educado sobre como era o passado, e sobre como funciona o estudo da história.

Palavras-chave: História na televisão; documentário; metodologia; autoridade.

It's All About Me: Sports History and Television

Abstract: In the summer of 2006, I was involved in the production of a fifty-two-minute documentary involving my research on Aonach Tailteann, the Irish Olympiad held in 1924, 1928, and 1932. It was a fascinating process, and one that provoked a host of questions that concern all historians, especially those involved in sports history. This article examines some of the specific questions that arose during the production of the documentary as well as the general issue of sports history on television, under three broad themes: content, language and self. I conclude, tentatively, that as historians working on sport, we have to think through our relationship with the small screen. Most centrally, while we know that it might be our face and our opinions on screen, we have to be honest and accept that this is not all about me. It is about an audience who should be entertained and educated about the way the past was, and how the study of history works.

Keywords: Television history; documentary; methodology; authorship.

¹ Tradução inédita em português. Original em inglês publicado no *Journal of Sport History*, volume 35, número 3, 2008, p. 411-419. Traduzido com autorização do autor e do *JSH*. Com esta tradução, *Recorde* busca contribuir para a divulgação, em língua portuguesa, de artigos relevantes da produção acadêmica em inglês na área de História do Esporte.

² Boston College, Dublin, Irlanda. Email: croninmr@bc.edu.

As pessoas que criam a maior parte de história pela televisão cometem o mesmo erro dos entediados acadêmicos. Elas enxergam a história como sendo determinada somente por reis e rainhas, com o resto da humanidade desempenhando, na melhor das hipóteses, um papel secundário (STEELE, 2003).

Nos últimos anos, estive trabalhando em uma obra monográfica acadêmica padrão, que explora o processo de construção da nação na Irlanda após sua independência da Grã-Bretanha, em 1922. Como forma de melhor compreender as formas com que identidades nacionais são formadas e sustentadas, tomei como foco o uso do governo de espetáculos estatais como meios de apresentação da Irlanda e da irlandesidade à população local e àqueles no exterior. Isso era parte de um processo em andamento em meu trabalho visando entender a natureza da identidade irlandesa. Meu trabalho anterior tinha explorado a relação entre esporte e identidade e também a história do Dia de São Patrício (CRONIN, 1999; CRONIN e ADAIR, 2002). A mudança para espetáculos apoiados pelo Estado foi importante, uma vez que marcou o distanciamento de formas de expressão de identidade informais, ou não governamentais, em direção à avaliação da criação de uma forma de identidade nacional oficial, controlada e financiada pelo governo, que era exibida e podia ser consumida. Um dos primeiros eventos que explorei foi financiado e encenado pelo governo inaugural do Estado Livre Irlandês independente (uma independência alcançada no final de 1921, após uma guerra com a Grã-Bretanha). Aonach Tailteann, a Olimpíada irlandesa, foi realizada em 1924, 1928 e 1932. Ela atraiu cerca de 10 mil competidores em diversos locais de Dublin. Poucas pessoas se lembram de Aonach Tailteann, e quando eu a apresentei a elas, muitos ficaram surpresos que tal espetáculo ocorreu apenas dezoito meses depois do final da sangrenta Guerra Civil Irlandesa.

Seguindo o padrão da academia, minha pesquisa apareceu em jornais acadêmicos e eventualmente se tornará um capítulo do livro (CRONIN, 2003; 2005). Para mim, o trabalho estava feito – eu conduzi a pesquisa e divulguei meus achados para minha comunidade de estudiosos. No entanto, ao conversar com um amigo que trabalha na mídia irlandesa em 2005, ele me perguntou se eu tinha algum projeto que poderia gerar algum documentário interessante para a televisão. Ele estava fascinado pelo Aonach Tailteann e expressou a ideia de que isso poderia ser o tema para um bom documentário de uma hora. Naquela época, ele estava fornecendo sugestões para o canal em língua irlandesa, TG4, e trabalhava comigo para produzir um esboço de programa baseado em minha pesquisa.³ O TG4, o governo irlandês e a União Europeia financiam a produção de documentários como parte de seu compromisso com idiomas minoritários. Assim, a proposta não apenas tinha que

³ Para saber mais sobre o TG4, ver Iarfhlaith Watson (2002). TG4 é o único canal de televisão da Irlanda em língua irlandesa. Ele foi criado em 1996 e tem atualmente 730.000 telespectadores diários, com uma média de audiência de aproximadamente 5 pontos percentuais.

convencer os donos do canal de que o programa seria possível de ser assistido, mas também garantir financiamento. No verão de 2006, o programa foi aceito e recebemos uma verba de aproximadamente €90.000 para produzir um documentário de cinquenta e dois minutos. Depois de três meses de filmagem e seis meses de produção, o documentário foi finalmente exibido em março de 2007 e repetido em janeiro de 2008.

O processo de escrever e fazer um documentário foi instrutivo. Ainda que eu tivesse sido entrevistado por diversas vezes antes, como consultor para vários programas de história na televisão, eu nunca me envolvi com a produção de um documentário do início ao fim. Foi um processo fascinante, que provocou uma série de questões que estão relacionadas a todos historiadores, especialmente aqueles envolvidos com história do esporte. Há uma crescente sede entre produtores de programas por documentários acessíveis sobre tópicos ligados ao esporte, devido à pronta disponibilidade de imagens e ao entusiasmo público por programas esportivos. Este artigo examina algumas questões específicas que surgiram durante a produção do documentário, assim como o objeto mais geral da história do esporte na televisão. Encaminho uma série de questões sob três temas amplos:

1. O conteúdo: como é possível transferir uma pesquisa acadêmica complexa para a televisão, de forma que ela seja tanto informativa como agradável de assistir? A história na televisão demanda uma abordagem narrativa? Que vozes devemos utilizar para explorar e explicar o tema? O documentário deve se basear apenas em imagens de arquivo, ou há espaço para encenações?
2. A linguagem: a história na televisão demanda uma linguagem diferente da que é utilizada em trabalhos acadêmicos? Uma vez que o documentário foi para um canal de língua irlandesa (um idioma falado por apenas 27% da população irlandesa), o uso (ou a omissão) do vernacular cria problemas para a voz autorizada dos historiadores?
3. O eu: qual é o lugar, o papel e a função do historiador? Quem é o dono da pesquisa em um processo de produção colaborativa onde ele/ela não é especialista nos meios de produção de televisão? Deveria o historiador escritor se tornar o principal narrador? Qual é o papel do eu – um eu masculino – em uma tradição televisiva histórica onde homens são percebidos pela audiência como autorizados?

Minha pesquisa sobre o Aonach Tailteann consumiu três anos de minha vida e preencheu dois armários arquivo. Li tudo o que foi publicado, vi muitos artefatos e assisti muitas horas de filmagens. Como isso tudo poderia ser destilado em cinquenta e dois minutos? A primeira grande discussão entre eu e os produtores foi sobre a melhor forma de contar a história. Minha leitura do Aonach Tailteann era nuanceada e informada, mais preocupada com contexto e significado do que com uma

narrativa básica empolgante que apenas contasse a história. No entanto, visto que esse era um evento pouco conhecido, a televisão demandava uma narrativa em forma de história. Mas, em consonância com o historiador do esporte Douglas Booth, isso me provocava dúvidas. Como ele escreveu,

[O]s praticantes de uma nova cultura também prestam atenção aos problemas do paradigma da nova cultura, especialmente às tentativas de distanciamento de grandes narrativas, para restaurar as experiências reais das pessoas, para dar voz aos outros e para apresentar conteúdos de formas radicalmente novas” (BOOTH, 2005, p. 19).

Em essência, era isso o que eu desejava: uma cobertura do Aonach Tailteann que embarcasse uma leitura cultural, ao invés de uma história linear. Mas como Booth reconhece, “os historiadores ainda assim reconhecem que no centro da narrativa se encontra ‘certo sentido de história’, e que essa é a forma predominante de representação do passado” (BOOTH, 2005, p. 13). Então, dado que estaríamos entrando nas casas das pessoas às nove e meia da noite, a narrativa venceu. Isso é evidente, uma vez que a história na televisão – e a necessidade de explicar história a uma maioria de não especialistas – demanda narrativas históricas tradicionais. É importante notar que tanto a forma como a audiência, eu acredito, resistem ao desenvolvimento historiográfico e metodológico: a audiência não deseja o novo paradigma cultural; ela quer entretenimento e informação. Desde a década de 1960, a produção de história na televisão e certos formatos de sucesso – apresentadores, narrativas lineares e material visual acessível – atingiram suas formas padrão. Como apontam as estudiosas de mídia Erin Bell e Ann Gray (2007, p. 117), “o próprio meio impõe limitações sobre como e quais tipos de história chegam às telas”.

A questão de como a história do Aonach Tailteann seria contada era, como rapidamente percebi, controlada pelo meio da televisão, pelas expectativas da emissora e, por mais abertos que fossem a novas ideias, pelos produtores do programa. O processo de decisão por um roteiro básico, e de compreensão das demandas que seriam feitas para que eu adaptasse minha abordagem acadêmica às necessidades da televisão, demonstram os possíveis medos do recente astro da história na televisão britânica, Tristram Hunt (2006, p. 843): “com o passado como uma mercadoria atrativa e lucrativa da mídia, o rigor analítico e a relevância contemporânea pagaram o preço”. No evento, o roteiro para o documentário apareceu como uma narrativa: como tinha que ser. Os produtores precisaram introduzir aos espectadores um evento que eles provavelmente desconheciam; precisavam explicar sua importância e localiza-lo numa história irlandesa e esportiva mais ampla. A abertura do documentário apresentava os telespectadores ao Aonach, ao contexto da revolução e guerra recente, e à história da ascensão e queda dos jogos e de seus principais protagonistas.

Por sorte, tivemos acesso a uma incrível quantidade de imagens de cinejornais que dominaram o programa final. Utilizamos imagens do Aonach, mas também, para criar o clima, imagens do conturbado passado recente da Irlanda. De tal forma, fomos capazes de combinar as demandas usuais (especialmente da audiência irlandesa) pela história do esforço revolucionário irlandês contra a Inglaterra, com imagens novas e inéditas de um grande evento esportivo e social. Aqui o documentário teve avanços significativos. Ele foi capaz de combinar o interesse dominante dos espectadores de documentários televisivos (a guerra) com algo novo (esporte e história social). Estávamos então em uma posição, como identificou Hunt (2006, p. 844), de “posicionar o atual interesse mais energético e acelerado sobre o passado, em direção a questões mais fundamentais de estrutura e processo”. Isso é um passo significativo, uma vez que requer

refutar a visão ortodoxa de que a história popular deve se preocupar apenas com biografias, batalhas e dramas da alta política – e, no lugar disso, abrir espaços para o passado que lida com preocupações tradicionais da história social, em formas engajadas e relevantes (HUNT, 2006, p. 844).

O domínio das guerras como tema para a história na televisão foi motivo de grande preocupação para historiadores. Como perguntou Michael Woods “por que há tanta história na televisão sobre guerras? (...) Programas sobre guerras tem sido grandes sucessos e para muitos produtores isso já é razão suficiente para fazer mais” (MORRIS, 2004). Seu ponto é claro. Nosso programa era parte de uma série de dez documentários históricos encomendados para a temporada de primavera pelo TG4. Sete deles se concentravam em diferentes aspectos do período revolucionário irlandês, e apenas três – o nosso incluído – eram sobre situações em que não havia guerra. Da mesma forma, em 2007, o principal canal estatal irlandês, RTÉ, exibiu sete novos programas em sua aclamada série *Hidden History* (História Secreta). Desses programas, dois cobriam os fenianos e suas lutas no século XIX contra os britânicos, dois eram focados no período revolucionário e um em relações britânico-irlandesas durante a Segunda Guerra Mundial. Guerra e luta nacional dominam as telas de televisão irlandesas, e ainda que documentários sobre temas sociais e esportivos sejam aclamados pela crítica e pelo público, como o documentário de natal de 2007 da RTÉ, *Jack Doyle: A Legend Lost* (Jack Doyle: uma lenda perdida), sobre a vida de um dos mais notórios lutadores de boxe da Irlanda, os editores das redes de televisão ainda parecem mais confortáveis com contos de guerra. Assim, nosso foco em um evento esportivo como um tema histórico sério, digno de consideração, era muito incomum. Ele desafiou a suposição de que

da forma como está atualmente programada, a vasta maioria da história na televisão é orientada em torno de biografias, batalhas e do drama narrativo de fogo rápido. Consequências, estruturas e processos geralmente

desfrutaram de papéis minoritários, com o conflito militar ocupando o lugar central (HUNT, 2006, p. 847).

Nosso desafio era oferecer um formato de narrativa familiar aos espectadores que permitisse simultaneamente a consideração de consequências, estruturas e processos. O poeta da língua irlandesa, Louis de Paor, forneceu uma narração que ofereceu aos telespectadores conclusões sobre a importância do Aonach Tailteann e especialistas do campo atuaram como entrevistados para fornecer contexto e significado. Dessa forma, ao mesmo tempo em que entendíamos a natureza de nosso meio – “que a história na televisão não serve e não pode servir à mesma função que o texto impresso. (...) O propósito da história na televisão é entreter, educar e excitar” (HUNT, 2006, p. 847) –, nós também entendemos nosso dever de usar a abordagem narrativa para enquadrar argumentos e contextos. Precisamos nos perguntar se a história na televisão tem por objetivo criar uma história e arrumar os fatos para entreter, ou fornecer algum sentido de verdade objetiva à audiência.

No entanto, restrições orçamentárias e a demanda por criar um programa de televisão que pudesse ser assistido de forma a maximizar a audiência, “militam contra o tipo de programa histórico que muitos historiadores aprovariam” (BELL e GRAY, 2007, p. 117). Queríamos evitar a problemática dos tão amados reality shows históricos, como o programa feitos nos Estados Unidos, *Frontier House* (Casa na Fronteira), que explora a experiência de estar em algum lugar. Queríamos desafiar a audiência, convencê-la de que não precisaria ver pessoas contemporâneas encenando a história. Não queríamos uma jornada de volta aos anos 1920 para descobrir como realmente era, o típico “utilize todos os caminhos para fazer a propaganda de uma série que está por vir”, e sim um programa que envolvesse os telespectadores e demandasse sua participação atenciosa e que, ao utilizar grandes quantidades de imagens históricas, exigisse que o espectador se envolvesse com o passado como ele era (HUNT, 2006, p. 846). Como disse o grande cineasta Billy Wilder:

deixe os espectadores somarem dois e dois e eles o amarão para sempre. Isso deveria estar acontecendo na história na TV; você deveria ser capaz de construir uma narrativa histórica dramaticamente na televisão, onde a audiência se engaja no drama dos eventos, e onde dois e dois podem ser somados (WOOD, s.d.).

Também tomamos a decisão explícita de evitar a dramatização e a encenação. Seis dos dez documentários encomendados pela TG4 para a primavera de 2007 utilizaram alguma forma de encenação, incluindo um sobre prisioneiros republicanos detidos na Inglaterra após o levante fracassado de 1916, que consistia inteiramente em encenações. Isso não é surpreendente, dado o sucesso e ascensão, nos últimos anos, de museus, castelos e locais de patrimônio histórico, os elementos vivos do passado, e isso teve ramificações na história na televisão. A dramatização e a encenação na história na televisão tem sido mais favorecida, com o

objetivo de humanizar a história ao telespectador: atores modernos e filme em cores são supostamente mais facilmente digeridos do que as imagens granuladas dos cinejornais. Como apontou o historiador social Raphael Samuel (1996, p. 175-176), no contexto da crescente popularidade de parques de patrimônio histórico: “os eventos devem ser encenados de forma que transmitam a experiência vivida do passado”. Tais dramatizações nunca poderão ser reais, e não possuem, sob meu ponto de vista, autoridade. A história na televisão pode reter o fator de diversão, como uma visita a um castelo por um dia, sem perder a autoridade histórica. Mas a busca por autoridade cria tensões.

Tendo decidido que o documentário seria ancorado por imagens contemporâneas, entrevistas com especialistas e uma forte narrativa, precisávamos considerar como transmitiríamos os frutos de minha pesquisa acadêmica para os espectadores. Dado que o historiador Sam Wineburg sugeriu que o pensamento histórico é um “ato não natural”, e que talvez “fazer com que pessoas pensem de forma não natural não seja possível através da televisão” (ROSENZWEIG, 2006, p. 862), precisávamos avaliar como apresentariamos meu trabalho acadêmico. Como afirmou um produtor de história na televisão, “a história na televisão precisa ter um forte apelo visual e uma forte narrativa. Na televisão, se você precisa analisar ou argumentar, o conselho é: seja rápido e continue com a história” (DOWNING, 2004, p. 121). Mas para continuar com a história, perderíamos algo da análise? Ao utilizar uma narração forte, e uma série de acadêmicos e comentaristas, tentávamos contar a história e fornecer o contexto. Ao fazer isso, é importante lembrar que todo meu conhecimento, de um especialista e resultado de anos de pesquisa, não era necessariamente o que o espectador desejava. Como aponta o historiador Max Hastings (2004, p. 109),

é raro o artigo ou programa que desvende informações genuinamente desconhecidas de estudiosos. O que ocorre é que uma nova geração de editores ou de produtores de televisão redescobrem fatos desconhecidos não para a ciência ou para a acadêmica, mas para eles.

Então, ainda que o tema de Aonach fosse conhecido por mim, ele era estranho para o espectador. Eles precisavam ser conduzidos pela mão para entender o evento em si e para se engajarem com nossa leitura do significado do acontecimento.

No entanto, eu era apenas uma das três pessoas que tinham se debruçado sobre o Aonach em uma perspectiva acadêmica.⁴ De onde deveriam vir meus colegas especialistas? Isso era especialmente problemático, visto que o programa não era sobre mim; eu era um historiador, não um apresentador. Além disso, dado que este era um programa para um canal de língua irlandesa, dois terços do documentário deveriam ser em irlandês. Então, ainda que o TG4 tenha exigido “Labhair as Gaeilge dom” (fale irlandês comigo), nem eu nem muitos dos historiadores irlandeses do século XX dominamos o idioma.

⁴ As outras eram Louise Ryan (2002) e Paige Reynolds (2008).

Por isso, recrutamos quatro estudiosos, e especialistas em seus campos, que dominam o irlandês, e pedimos que eles digerissem e contextualizassem minha pesquisa à luz de seus próprios trabalhos. Dessa forma, minha voz, minha leitura autorizada do Aonach, foi transferida para o irlandês e falada por alguém que não tinha trabalhado como especialista no assunto. No entanto, como eles apareciam com seus títulos e suas filiações universitárias, os produtores criaram a impressão de autoridade. Ao fim, eu não era diferente, não era mais autorizado do que eles.

Isso me traz para a questão de autoridade de apresentador/historiador e gênero. Estávamos interessados em utilizar historiadores pouco vistos na televisão, e também em desafiar modelos dominantes de autoridade de gênero na transmissão de história irlandesa. Documentários de história irlandesa utilizam há muito tempo uma pequena quantidade de historiadores homens. Nós queríamos trazer novos estudiosos e aumentar a visibilidade de mulheres historiadoras, o que conseguimos.

A utilização do apresentador carismático, um padrão das produções recentes na Inglaterra e nos Estados Unidos, depende de produtores que permitam que o apresentador tenha autoridade física e intelectual. Historiadores apresentadores não são utilizados somente por seu conhecimento – a emenda nas entrevistas da televisão tradicional –, mas devido a sua habilidade de “entreter e engajar, de demonstrar em certo elemento de espetáculo e, sobretudo, de ‘carisma pela câmera” (BELL e GRAY, 2007, p. 121). Nos últimos anos, tais apresentadores, com raras exceções, são brancos e homens. Eles estão sujeitos às exigências da moda, ao valor da boa aparência (ou ao menos aparentam estar na moda) e, uma vez que seus temas geralmente se relacionam a guerras e suas constantes marchas pelos campos de batalhas, um certo olhar homoerótico. Tomemos como exemplo Simon Schama, transformado de um estranho historiador da arte em um cronista em couro da história nacional, de grandes batalhas e líderes.

Mas a utilização de um apresentador carismático, a quem é permitido “vaguear livremente em frente da câmera” (BELL e GRAY, 2007, p. 122), é uma negação em potencial do valor do material histórico ou das imagens exibidas. O apresentador carismático que ocupa o centro do programa aparece como uma fonte de conhecimento e da leitura e entendimento corretos dos fatos. Tais programas não são, portanto, programas sobre história, mas programas que exibem o conhecimento e a autoridade do apresentador. Nesse caso, é realmente tudo sobre eles. Essa utilização do apresentador carismático, que também domina a narrativa, tem também favorecido o uso de homens brancos à frente dos programas de história. Como indicou um produtor de televisão, “ninguém quer ser ensinado por uma mulher” (BELL e GRAY, 2007, p. 122). Dessa forma, os produtores procuram um apresentador/historiador carismático, branco e homem, que presume um manto de autoridade. Isso se deve ao sexismo na televisão e em indústrias históricas, que são parte de uma estrutura patriarcal mais ampla na qual a autoridade é construída como masculina. Um efeito é condicionar espectadores a

confiar em homens. Ao acompanhar outras tendências na cultura popular de trivializar práticas associadas com mulheres, os espectadores não desejam ver os assuntos sérios de sua identidade nacional nas mãos de mulheres. Dado que a história na televisão é dominada por considerações de guerra – certamente um tópico que não é para mulheres –, seus apresentadores têm que ser homens. EU acredito que isso provoca uma questão similar em programas históricos focados no esporte: mulheres, e ainda menos mulheres historiadoras, não praticam esportes. E quando mulheres aparecem na televisão – por exemplo, Amanda Foreman e Bettany Hughes –, elas são escolhidas não somente por seu conhecimento, mas por seu valor estético. Como um crítico apontou sobre Hughes, “é certamente uma ajuda o fato de sua apresentadora pela turnê de uma hora e meia ser uma maravilhosa morena inglesa, com uma voz sexy, que anda por várias partes da Grécia em jeans apertados e tops vermelhos sensuais.”⁵ No jornal *Daily Telegraph*, um crítico de televisão se preocupava que Hughes não seria tão boa quanto parecia (uma apresentadora consumada e uma historiadora da antiguidade treinada): “temo um anúncio que rapidamente diga que Hughes é uma dançarina exótica de Plume of Feathers, em Uxbridge, que não tem qualquer conhecimento em História Antiga, mas que foi selecionada por conte de sua irrefutável habilidade como apresentadora” (PILE, 2007).

Aliada à questão do entrevistado contra o apresentador, há um problema na conversão do trabalho acadêmico de seu lugar usual – a sala de aula, a conferência, a revista ou o livro – para a tela da televisão. Em todos os nossos ambientes “normais”, sabemos o que os nossos consumidores desejam e também, através de notas melhores, comentários críticos de pares e da revisão de pareceristas, sabemos como nosso trabalho foi recebido. Na televisão, não conhecemos nossa audiência. Podemos adivinhar que devem ser pessoas que gostam de história, que querem melhorar seu conhecimento e gostam de ser entretidos. Mas será que eles não nos dão nenhum feedback? Então, enquanto nós, historiadores envolvidos em televisão, podemos adotar narrativa – ou melhor, qualquer estilo – para entreter e educar, para oferecer ao espectador descobertas através de sua aventura de assistir, o processo de produzir e criar um documentário é na realidade conduzido em um vácuo que é separado do consumidor-espectador? Ao contrapor as acusações de que sua única voz autoritária, branca e masculina, dominava *A History of Britain* (Uma História da Grã-Bretanha), Simon Schama respondeu: “A história mais convincente é descaradamente engajada e não objetiva, e apresenta [meus] pontos de vista próprios e convida as pessoas a questioná-lo e desafiá-lo” (BELL e GRAY, 2007, p. 130). Essa é uma posição profundamente problemática para o historiador, não apenas por não responder as acusações que questionam se a narrativa principal do historiador-apresentador carismático é uma história bem feita, mas também por pedir que as pessoas questionem e desafiem sua história. Ainda que isso possa ser dito para os colegas de

⁵ Resenha da Amazon de *The Spartans* (BBC, 2006), disponível em: <http://www.amazon.com/Spartans-Bettany-Hughes/dp/B0001KNHTA>. Acesso em: 1 mar. 2009.

Schama na academia, esse não é o caso dos espectadores-consumidores.⁶ Tudo o que eles possuem é o botão de ligar/desligar no controle remoto. Não temos como saber, a não ser através dos índices de assistência, que estão sujeitos a muitas outras forças além da qualidade do programa, como as audiências recebem os documentários históricos. Como notaram Bell e Grey (2007, p. 113): “sabe-se muito pouco sobre o processo pelo qual um corpo de conhecimento de especialistas é mediado, moldado e transformado pela televisão para audiências massivas”. Ao final do programa, os produtores podem se perguntar muitas questões. A narrativa funcionou? As imagens foram convincentes? Como os apresentadores e os entrevistados foram recebidos? A história educou ou divertiu? Mas não podemos ter certeza das respostas. Não existem respostas específicas da audiência, e assim, a natureza de nessas próprias reações muda. Não há aplauso, como poderia haver em um salão cheio após uma conferência, e tampouco uma elogiosa resenha em uma revista conceituada. Por isso, acredito, como historiadores que podem se envolver com a televisão, que precisamos deixar nosso sentimento de importância própria de lado. No lugar dele, precisamos

dedicar igual atenção ao lado da demanda, ao nosso público. Há boas razões para que historiadores se envolvam com a história social que é dada *para* o nosso público, mas eles não devem negligenciar a história social *do* nosso público (ROSENZWEIG, 2006, p. 863).

Precisamos aceitar o argumento do historiador Ron Rosenzweig (2006, p. 859)), de que “uma das questões chave pouco estudada sobre história pública não é a mensagem ou o mensageiro, mas como as diversas audiências recebem a mensagem”.

Dessa forma, o que podemos tirar disso? Tento concluir que, como historiadores trabalhando com o esporte, precisamos repensar nossa relação com a televisão. Temos uma responsabilidade, uma vez que a história do esporte é um tema tão importante para a televisão; aplicar os mesmos padrões que utilizamos em nosso trabalho a esse meio. Ao fazer isso, precisamos aceitar que o público é diverso e diferente, e que por isso precisamos alterar nossa perspectiva sobre nossa autoridade e repensar como embalamos as descobertas de nossa pesquisa. Precisamos desafiar concepções populares da história como domínio de uma voz autoritária masculina branca, ao invés disso, acolher a força que esse meio oferece à nossa profissão. Podemos aceitar a realidade de que “a TV é apenas um meio guiado por uma narrativa e a exclusão de todas as outras; não é muito boa para análise, argumento ou complexidade, ou para representar o caos de conexões interativas da vida de nem mesmo uma única pessoa, quanto mais de grandes eventos” (WOOD, s.d.), mas ao fazer isso, também podemos utilizá-la para oferecer modelos alternativo de compreensão de nosso passado. De forma mais central, ainda que saibamos que seja nosso rosto e nossas opiniões na tela, devemos ser

⁶ Debates sobre o programa de Schama geraram uma série de discussões entre historiadores, incluindo a obra editada por Cannadine (2004).

honestos e aceitar que não é tudo sobre mim. É sobre um público que deve ser entretido e educado sobre como era o passado, e sobre como funciona o estudo da história.

Referências

BELL, Erin; GRAY, Ann. History and television. Charisma, narrative and knowledge. *European Journal of Cultural Studies*, 10, 2007.

BOOTH, Douglas. *The Field: Truth and Fiction in Sport History*. Londres: Routledge, 2005.

CANNADINE, David (org.). *History and the media*. Basingstoke U.K.: Palgrave, 2004.

CRONIN, Mike. *Sport and nationalism in Ireland: Gaelic Games, soccer and Irish national identity*. Dublin: Four Courts Press, 1999.

_____. Projecting the nation through sport and culture: Ireland, Aonach Tailteann and the Irish Free State, 1924-32. *Journal of Contemporary History*, 38, 2003, p. 395-411.

_____. The State on display: the 1924 Tailteann Art Competition. *New Hibernia Review*, 9, 2005, p. 50-71.

CRONIN, Mike; ADAIR, Daryl. *Wearing green: a history of St. Patrick's Day*. Londres: Routledge, 2002.

DOWNING, Taylor. Bringing the past to the small screen. In: CANNADINE, David (org.). *History and the media*. Basingstoke U.K.: Palgrave, 2004.

HASTINGS, Max. Hacks and scholars: allies of a kind," In: CANNADINE, David (org.). *History and the media*. Basingstoke U.K.: Palgrave, 2004.

HUNT, Tristram. Reality, identity and empathy: the changing face of Social History television. *Journal of Social History*, 39, 2006.

MORRIS, Marc. Review of David Cannadine's *History and the Media*. *Reviews in History*, 2004. Disponível em: <http://www.History.ac.uk/reviews/paper/morrisM.html>. Acesso em: 1 mar. 2009.

PILE, Stephen. Bettany Hughes: historian or exotic dancer. *Daily Telegraph*, Londres, 28 jul. 2007, p. 24.

REYNOLDS, Paige. *Modernism, drama and the audience for Irish spectacle*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ROSENZWEIG, Ron. Historians and audiences: comments on Tristram Hunt and Geoffrey Timmins. *Journal of Social History*, 39, 2006.

RYAN, Louise. *Gender, identity and the Irish press, 1922-37: embodying the nation*. Nova York: Mellen Press, 2002.

SAMUEL, Raphael. *Theatres of memory*. Londres: Verso, 1996.

STEELE, Mark. "Heard the one about Darwin's worms", *Guardian*, 29 set. 2003, sec. G2, p. 17.

WATSON, Iarfhlaith. Irish language broadcasting: history, ideology and identity. *Media, Culture and Society*, 24, 2002, p. 739-757.

WOOD, Michael. History on TV. *Institute of Historical Research*. [s.d]. Disponível em:
<http://www.history.ac.uk/education/conference/wood.html>. Acesso em: 1 mar. 2009.

Recebido em 09 de setembro de 2016

Aceito em 13 de dezembro de 2016