

A “FANTÁSTICA” (RE)CONSTRUÇÃO DO PASSADO: UMA ANÁLISE SOBRE MEMÓRIA E INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL NA SÉRIE *FANTÁSTICO* — 50 ANOS

Mario Abel Bressan Júnior

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, Brasil
Análise formal, investigação, metodologia, redação – revisão e edição

Ana Paula Bazi

Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, Universidade do Sul de Santa Catarina, Tubarão, Brasil
Conceitualização, metodologia, redação – rascunho original

RESUMO

O estudo analisa como a inteligência artificial atua como mediadora na reconstrução de narrativas históricas no telejornalismo e quais impactos simbólicos e éticos esse uso provoca na memória coletiva. Para tanto, há como objeto de análise o primeiro episódio da série *Fantástico* — 50 Anos, que utiliza a inteligência artificial para reconstruir o programa inaugural perdido em um incêndio ocorrido em 1976. Além das recriações tecnológicas, a narrativa do episódio incorpora lembranças e depoimentos das pessoas diretamente envolvidas na época, explorando os vínculos entre memória individual e coletiva. O objetivo geral consiste em compreender de que maneira a inteligência artificial atua como mediadora na preservação e ressignificação de narrativas históricas, avaliando sua relevância para a simplicidade, praticidade e impacto simbólico na construção da memória coletiva. A metodologia utilizada é a análise de conteúdo, complementada por uma abordagem teórica fundamentada em autores como Halbwachs, Pollak, Huysen, Beiguelman e Scolari, que discutem as dinâmicas da memória, do esquecimento e das tecnologias digitais. Os resultados indicam que, embora a inteligência artificial seja uma ferramenta para simular e recriar o passado, sua atuação depende de uma estrutura narrativa que articula depoimentos humanos e contextos históricos para ressoar emocionalmente com o público. Além disso, constatamos que as recriações promovem tanto uma reconexão afetiva com o passado quanto um estranhamento, decorrente da artificialidade derivada das simulações. Este estudo contribui para o debate sobre o uso de tecnologias digitais no telejornalismo e seus impactos na preservação e ressignificação da memória.

PALAVRAS-CHAVE

memória, televisão, inteligência artificial, *Fantástico*

THE “FANTASTIC” (RE)CONSTRUCTION OF THE PAST: AN ANALYSIS OF MEMORY AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE SERIES *FANTÁSTICO* — 50 ANOS

ABSTRACT

This study analyses how artificial intelligence serves as a mediator in the reconstruction of historical narratives in television journalism and examines the symbolic and ethical impacts

this use has on collective memory. To this end, the study analyses the first episode of the series *Fantástico* — 50 Anos, which uses artificial intelligence to reconstruct the inaugural programme lost in a fire in 1976. In addition to technological recreations, the episode’s narrative incorporates memories and testimonials from people directly involved at the time, exploring the links between individual and collective memory. The overall objective is to understand how artificial intelligence serves as a mediator in the preservation and re-signification of historical narratives, assessing its relevance in terms of simplicity, practicality, and symbolic impact in the construction of collective memory. The methodology employed is content analysis, complemented by a theoretical approach based on authors such as Halbwachs, Pollak, Huysen, Beiguelman, and Scolari, who discuss the dynamics of memory, forgetting, and digital technologies. The results indicate that, although artificial intelligence is a tool for simulating and recreating the past, its performance depends on a narrative structure that articulates human testimonies and historical contexts to resonate emotionally with the audience. In addition, we found that recreations promote both an affective reconnection with the past and a sense of strangeness resulting from the artificiality derived from simulations. This study contributes to the debate on the use of digital technologies in television journalism and their impacts on the preservation and re-signification of memory.

KEYWORDS

memory, television, artificial intelligence, *Fantástico*

1. INTRODUÇÃO

O programa telejornalístico dominical *Fantástico* — *O Show da Vida* está no ar na televisão brasileira aberta pela Rede Globo desde 5 de agosto de 1973. Em 50 anos de transmissão semanal ininterrupta, o *Fantástico* se consolida como uma atração amplamente conhecida em território nacional, marcando a memória de diversas gerações de telespectadores.

Em comemoração do seu meio século de existência, o programa apresentou a série especial *Fantástico* — 50 Anos, que reuniu depoimentos de diretores, produtores, apresentadores, repórteres e outros profissionais envolvidos em sua trajetória. Composta por cinco episódios transmitidos durante os domingos de agosto de 2023, a série revisita momentos históricos e destaca o impacto do programa na história da televisão brasileira.

Este estudo concentra-se na análise do primeiro episódio da série, que se diferencia pela recriação do programa inaugural, de 5 de agosto de 1973, perdido, junto com parte do acervo da emissora, devido a um incêndio nos estúdios da Rede Globo, no Rio de Janeiro, em 1976. Para resgatar e expor ao público atual as imagens desse programa histórico, foi utilizada uma abordagem que combina recursos de inteligência artificial (IA) e depoimentos de pessoas que participaram de sua concepção e produção.

Este estudo parte da seguinte questão central: qual é o papel da IA na relação entre memória e telejornalismo, e como essa tecnologia influencia a formação e evocação de memórias? Ao analisar o uso da IA na reconstrução de conteúdos audiovisuais, buscamos compreender se ela atua como mediadora eficaz da memória coletiva ou se impõe novos desafios, ao transformar o passado em uma narrativa técnica que tensiona os critérios de autenticidade e credibilidade.

O objetivo geral consiste em analisar como a IA atua como mediadora na reconstrução de narrativas históricas no telejornalismo, avaliando seus impactos simbólicos, éticos e comunicacionais na formação da memória coletiva.

A importância da pesquisa está em sua contribuição para os debates sobre o uso de novas tecnologias na preservação e permanência da memória audiovisual, além de aprofundar a compreensão sobre a relação entre mídia, memória e esquecimento no contexto contemporâneo.

Como suporte teórico, recorreremos aos autores fundamentais no campo dos estudos de memória e mídia. Halbwachs (1992/2006) estabelece que a memória é socialmente construída, organizada a partir de “quadros sociais” que moldam as lembranças individuais e coletivas. Pollak (1992) contribui com reflexões sobre as dinâmicas de silenciamento e exclusão na construção das narrativas coletivas, evidenciando como certos grupos são marginalizados em processos históricos e mnemônicos. Huyssen (2004) amplia o debate ao discutir a musealização do passado e a mercantilização da memória na contemporaneidade, enquanto Wolton (1990/1996) enfatiza o papel da televisão como mediadora de laços sociais ao conectar indivíduos por meio de experiências compartilhadas. Nesse contexto, Scolari (2008) contribui ao abordar a transformação da televisão na era da hipertelevisão, destacando a interação ampliada entre mídias e públicos, enquanto Motta (2013) e Beiguelman (2021) exploram as implicações tecnológicas e culturais que reconfiguram o jornalismo e as práticas de rememoração em ambiente digital.

A partir dessa base teórica, investigamos o papel da IA nas (re)composições históricas e mnemônicas, analisando sua influência na experiência do passado e avaliando sua relevância na preservação e ressignificação das narrativas históricas e coletivas. Além disso, a pesquisa contribui para o campo da IA, ao explorar suas potencialidades e limitações na construção da memória no contexto midiático.

Para sustentar essas análises, a metodologia de análise de conteúdo proposta por Laurence Bardin (1977/2011) é aplicada como estrutura para a interpretação das representações midiáticas e tecnológicas no processo de construção das memórias.

2. TELEVISÃO E MEMÓRIA: TRANSFORMAÇÕES E CONTEXTOS SOCIAIS

A televisão dominou a segunda metade do século XX e, segundo Wolton (1990/1996), essa televisão generalista tornou-se fator importante para a construção do laço social. Para o pesquisador, que observa a televisão nesse contexto de massa, a força dela passou a ocupar o que até então costumava ser preenchido pelas demais instituições sociais, como trabalho e família.

Em que é que a televisão constitui um laço social? No fato de que o espectador, ao assistir à televisão, agrega-se a esse público potencialmente imenso e anônimo que a assiste simultaneamente, estabelecendo assim, como ele, uma espécie de laço invisível. É uma espécie de conhecimento comum, um duplo laço e uma antecipação cruzada. “Assisto a um programa e sei que outra pessoa o assiste também, e também sabe que eu estou assistindo a ele” (Wolton, 1990/1996, p. 124).

A televisão, que ocupou a centralidade da vida social, provocada pelo “assistir em comum”, pelas conversas incitadas nos mais diversos grupos sociais, pelo agendamento do tempo social de lazer dos telespectadores e pela sua capacidade de produzir memória social, se transforma dia a dia com os novos suportes tecnológicos.

A “hipertelevisão”, termo cunhado por Scolari (2008), indica com mais clareza as novas características da televisão, que vão muito além da concepção do aparelho móvel que transmite uma programação. Scolari indica maior interação entre emissor e receptor, articulação com outras mídias, diversidade de possibilidade de telas (computador, tablet, celulares), abundância digital, com milhares de canais disponibilizados (inclusive por anônimos, em servidores como YouTube), possibilidade de programação *on demand*, e também, o que aqui nos interessa analisar, a introdução de novas linguagens, customizações e ferramentas digitais para produção de imagens (Scolari, 2008).

Embora a memória pareça uma atividade individual, ela é intrinsecamente formada pela interação do indivíduo com os grupos aos quais pertence, conforme argumento de Halbwachs (1992/2006). Isso ocorre porque as gravações pessoais não são independentes; elas são relatadas a partir de experiências vívidas no contexto dos grupos de referência que moldam as interações sociais e culturais de cada pessoa.

Como já discutido, Halbwachs (1992/2006) entende a memória como uma construção social sustentada por quadros coletivos de referência, como família, escola e mídia, que moldam as lembranças individuais. No contexto da televisão, esses quadros adquirem uma potência narrativa particular ao transformar experiências compartilhadas em memórias afetivas midiáticas.

Nesse sentido, Halbwachs (1992/2006) deixa claro que o sujeito nunca está completamente isolado no processo de lembrar. Mesmo quando as memórias dizem respeito a eventos vividos aparentemente de forma individual, elas são acionadas e reconfiguradas em função das relações sociais e dos quadros de referência compartilhados. Assim, a memória é, essencialmente, uma construção coletiva, ainda que sua manifestação pareça pessoal e individualizada.

De acordo com Bressan Júnior (2019), a televisão configura-se como um dos principais grupos de referência que contribui para a formulação e o acionamento da memória coletiva. Mais do que um simples dispositivo tecnológico, a televisão está profundamente inserida no cotidiano, integrando momentos em que as lembranças são construídas e, posteriormente, evocadas. Assim como o trabalho, a escola e outros grupos sociais, a televisão desempenha um papel significativo na formação das memórias coletivas, atuando como mediadora de narrativas que refletem e, ao mesmo tempo, moldam o imaginário social.

Esse meio não apenas registra e transmite eventos históricos e culturais, mas também os ressignifica, promovendo conexões emocionais entre indivíduos e grupos. A partir dessa perspectiva, a televisão assume uma posição central na articulação entre memória individual e coletiva, reforçando a ideia de que as lembranças são continuamente (re)construídas por meio de interações sociais e midiáticas.

Pollak (1992) também chama a atenção para esse aspecto de reconstrução de memória a partir das lembranças pessoais e coletivas. O tempo presente se mostra tão importante quanto o passado, pois de acordo com Pollak (1992), a memória é seletiva: “a memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que está sendo expressa. As preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória” (p. 204).

Para além da factualidade positivista, a história oral (individual e coletiva) e a noção de “memória”, segundo Pollak (1992), envolvem percepções da realidade, dos acontecimentos e dos fatos históricos. Sendo assim, ao ser contada, a memória passa por um processo de “enquadramento”. Os indivíduos tendem a definir seu lugar social e suas relações com os outros, sendo que alguns aspectos tendem a ser ressaltados, enquanto outros acabam esquecidos ou silenciados.

Para Pollak (1992), a memória construída efetua um trabalho de manutenção, de coerência, de unidade e de continuidade. Ele indica que além da coerência narrativa e dos processos de ordenação, o enquadramento da memória se fundamenta em certo “controle da imagem” que requer também: registros materiais (monumentos, museus, bibliotecas, arquivos, filmes, livros, etc.); atores, que são os “profissionais da memória”, como historiadores, pesquisadores e ativistas; e testemunhas autorizadas, pessoas que vivenciaram os acontecimentos e são escolhidas entre a diversidade de testemunhas para dar a versão dos fatos.

A partir dessas discussões teóricas, torna-se possível observar como os conceitos de “memória coletiva”, “narrativas midiáticas” e “tecnologias de recriação” se entrelaçam na produção jornalística contemporânea. A série *Fantástico — 50 Anos* oferece um exemplo rico para investigar essas relações, especialmente pelo uso da IA na reconstrução de um episódio perdido — técnica que sintetiza o encontro entre memória, tecnologia e espetáculo.

Para compreender a motivação contemporânea para as dependências da memória do *Fantástico*, recorreremos às reflexões de Huyssen (2004), que identifica uma forte orientação da sociedade atual para o que denomina “cultura da memória”. Segundo o autor, a memória tornou-se uma obsessão contemporânea, especialmente nos debates públicos, como uma resposta à constante ameaça do esquecimento. Esse medo do esquecimento impulsiona estratégias de preservação e rememoração, nas quais a mídia desempenha um papel central, inundando nosso cotidiano com referências ao passado. Com a transmissão das mídias, Huyssen argumenta que houve uma verdadeira “implosão” no consumo de memória, transformando o passado em um “artigo” altamente lucrativo, mercantilizado e, muitas vezes, espetacularizado.

No entanto, Huyssen (2004) avança para além dessa constatação ao conectar a cultura da memória com um aspecto mais profundo. Para ele, o movimento crescente pela preservação do passado, muitas vezes expresso pela musealização reflete uma manifestação à ansiedade gerada pela rapidez das mudanças contemporâneas. A velocidade com que os horizontes temporais e espaciais se contrapõem cria uma sensação de instabilidade, estimulando um esforço coletivo para ancorar o presente em memórias do passado. Nesse contexto, a memória torna-se não apenas um mecanismo de conexão com a história, mas também uma tentativa de enfrentamento às incertezas do mundo contemporâneo.

A desilusão e a falta de perspectiva com o futuro e o mal-estar da sobrecarga informacional sobre a *psique* seriam alguns dos motivos para um retorno ao passado como um suposto lugar mais estável e de reconexão com afetos. “Quanto mais somos

empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (Huysen, 2004, p. 32).

A série *Fantástico — 50 Anos* posiciona a produção contemporânea do programa em diálogo com as antigas equipes e com aqueles que “guardam” as memórias do passado, em uma tentativa de transformar essas lembranças em um produto materializado que resgata e reinterpreta a memória do programa. Essa iniciativa não busca apenas preservar o legado do *Fantástico*, mas também reconstruir o passado a partir de vestígios tangíveis, como arquivos, e intangíveis, como as narrativas pessoais. A história oral, fundamentada nos depoimentos de pessoas que vivenciaram a experiência do *Fantástico* no contexto histórico específico do início da década de 1970, emerge como elemento central desse processo de rememoração e reconfiguração da memória coletiva. Assim, a série não apenas revisita o passado, mas o reinscreve no presente, conectando gerações por meio de um esforço de ajuda simbólica.

3. JORNALISMO, INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E MEMÓRIA

Para compreender o uso da IA no jornalismo, primeiro precisamos de questionar a composição da narrativa jornalística e os aspectos que envolvem a IA nas reportagens audiovisuais.

De acordo com Motta (2013), as narrativas jornalísticas, por mais espontâneas que pareçam, se constroem através de estratégias comunicativas e de recursos linguísticos e extralinguísticos que envolvem, além do uso de tecnologia, o contexto político, emocional e ambiental para a criação de significações, sentidos e produção de efeitos.

Entendemos que a narrativa jornalística é um permanente jogo entre os efeitos de real e outros efeitos de sentido (a comoção, a dor, a compaixão, a ironia, o riso, etc.), mais ou menos exacerbados pela linguagem dramática das notícias. Ela procura sempre vincular os fatos ao mundo físico, mas cria incessantemente efeitos catárticos. Trata-se de um permanente jogo entre as intenções do jornalista e as interpretações do receptor. É polissêmica, intersubjetiva, híbrida, transita contraditoriamente nas fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, denotação e conotação, descrição fática e narração metafórica, realista e poética (Motta, 2013).

De acordo com o autor, os recursos narrativos estão presentes em todos os gêneros e formatos informativos. Esses recursos, típicos do jornalismo tradicional, são necessários para contextualizar os acontecimentos para o público. Motta (2013) indica que a compreensão das notícias como um acontecimento integral, requer que o jornalista “explique o que está acontecendo” e recupere fragmentos anteriores de significação necessários à reconstituição do enredo.

Na televisão, a construção narrativa do material jornalístico envolve uma gramática própria. A linguagem audiovisual dispõe de uma variedade de arranjos e elementos, como imagem, som e texto, que se desdobram em enquadramentos, grafismos, efeitos sonoros, entrevistas, entre outros, costurados no trabalho de edição. Como afirmam

Barbeiro e Lima (2002): “editar uma reportagem para a TV é como contar uma história, e como toda história a edição precisa de uma sequência lógica que pelas características do meio exige a combinação de imagens e sons” (p. 100).

Ao observarmos as transformações dos meios de comunicação, nota-se que ao longo do tempo os processos técnicos foram sendo desenvolvidos e uma diversidade de recursos foram agregados à experiência audiovisual, melhorando a interação comunicacional, a sensorialidade e tornando as produções televisivas cada vez mais realísticas e imersivas. No entanto, a IA vai além de um mero recurso, tratando-se de um processo mais sofisticado, que não apenas responde às intenções humanas ou executa tarefas, mas é capaz de tomar decisões.

A pesquisa de doutorado de Barbizan (2021) aponta que os usos mais comuns da IA nas redações estão voltados para: busca e identificação de dados para subsidiar a elaboração de pautas e reportagens; busca de dados dos usuários; moderação de comentários; publicação e endereçamento para distribuição customizada de material informativo; estratégias de atratividade e audiência com sistemas que permitem rever o número de visualizações de cada conteúdo; checagem e combate às notícias falsas.

Dentre as diversas aplicações e técnicas de IA, o aprendizado de máquina — *machine learning* — e o aprendizado profundo — *deep learning* — são conjuntos de conhecimentos, técnicas e processos frequentes nas comunicações. Barbizan (2021) explica concisamente ambos os sistemas computacionais:

a ML [*machine learning*] é uma técnica que capacita sistemas computacionais a fazer identificações, tomar decisões e, principalmente, aprender com os dados. O que os algoritmos de *machine learning* fazem é identificar padrões em uma base de dados e depois reconhecer esses mesmos padrões em outras bases de registros. Já o *deep learning* é uma das técnicas de ML. Nela o software, também abastecido com uma grande quantidade de dados, é capacitado a fazer comparações e, assim, realizar classificações das informações. Na DL [*deep learning*] são criadas diversas camadas de informações e de cada uma delas são extraídos conhecimentos simples, o que resulta em uma informação complexa. Esse volume maior de níveis de análise permite trabalhos com conceitos mais abstratos. É usado até no campo das artes, onde algoritmos já produzem música, desenhos e imagens. (p. 28)

Uma das aplicações combinadas da IA que nos interessa compreender aqui é a “transferência de estilo”. Trata-se de uma técnica, que segundo Beiguelman (Café Filosófico CPFL, 2024), retira camadas de um banco de imagens e as transporta para outro, gerando dados a partir de outros dados. Essa técnica já possibilitou, por exemplo, “reviver” a cantora Elis Regina, em um comercial da Volkswagen no Brasil. Essa mesma técnica é aplicada no primeiro episódio da série *Fantástico — 50 Anos* para recriar o primeiro programa perdido no incêndio.

Para Beiguelman (Café Filosófico CPFL, 2024), os anos 2000 nos colocam novos desafios de pensar a memória e a nossa relação com o passado mediado pelas IA. Na

concepção da autora, com o *boom* da memória como *commodity*, passamos a sentir saudade de um passado que não vivemos, ou até que nunca existiu. Ela se refere a esse fenômeno como *deep nostalgia*, em que “passados fictícios” tomam o nosso presente, se confundem com nosso futuro e geram um vazio de nostalgias inventadas. Beiguelman questiona o resultado dessa “fantasmagoria do presente” por meio do que ela chama de “falsificação dos algoritmos” e da perturbação que sentimos quando vemos os mortos ganhando vida, de um passado pasteurizado que passa a dialogar com o presente “sem o humano”.

Na década de 1970, o roboticista Masahiro Mori já discutia essas sensações de estranhamento em sua hipótese do “vale misterioso”, também conhecida como “teoria do vale da estranheza”. Ao analisar os aspectos emocionais das pessoas diante dos robôs humanoides, Mori (2012) constatou que quanto mais humanos os robôs parecessem, maior familiaridade e empatia despertavam. No entanto, essa curva emocional descia quando, a um certo ponto, eram detectadas imperfeições na aparência dos robôs, o que os tornava assustadores e gerava repulsa. Essa relação com um passado remontado ou imaginado, mas com a “presença humana viva”, torna as discussões sobre memória ainda mais complexas. Beiguelman (2021) ressalta que, em um contexto em que memória se tornou *commodity*, estamos franqueando esse mercado continuamente, com imagens e treinamento de máquinas, via redes sociais e aplicações programadas para reconhecer a geometria do rosto e das linhas de expressão/emoção.

Por um lado, vivemos um estado de overdose documental, registrando compulsivamente nosso cotidiano. Por outro, submergimos na impossibilidade de acessar a memória, atrelados à lógica das *timelines* que se ordenam nas redes sociais, sempre a partir do mais atual. Tenho dito com certa recorrência que o celular com câmera se transformou numa espécie de terceiro olho na palma da mão, que escaneia a vida cotidianamente. (Beiguelman, 2021, p. 140)

Na perspectiva de Beiguelman (2021), nesse novo contexto, o presente é primeiro vivido como imagem e depois como experiência, atreladas às *timelines*. A captura do presente e a compulsão pelo arquivamento na ânsia de produzir lembranças, em documentar tudo o tempo todo e congelar a memória, têm a ver com o que Umberto Eco (1984) refere como “filosofia da imortalidade enquanto duplicação”. Em vez de manter o passado vivo de maneira significativa, tendemos a recriá-lo em versões superficiais, como cópias e representações, como se apenas a reprodução fosse capaz de fazê-lo “imortal”.

No entanto, à medida que a IA se torna mais presente no processo de criação jornalística, surgem tensões éticas relevantes quanto à confiabilidade das imagens e narrativas. O uso de simulações, recriações e *deepfakes* desafia os limites entre o real e o ficcional, colocando em xeque os princípios da veracidade jornalística. Como alerta Eugênio Bucci (2019), há uma linha tênue entre informar e encenar, e o jornalismo, ao adotar tecnologias que dramatizam ou reconstroem eventos, corre o risco de comprometer sua função crítica e documental. Isso é ainda mais complexo quando se trata da

memória coletiva, pois a tecnologia pode recriar versões convincentes do passado que não necessariamente correspondem à experiência histórica autêntica.

4. INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E MEMÓRIA NOS 50 ANOS DO *FANTÁSTICO*

Ao investigar a aplicação da IA no episódio em questão, é necessário ir além da observação das técnicas empregadas. Importa considerar também os efeitos simbólicos e os dilemas éticos dessa prática: até que ponto a recriação digital do passado preserva a memória ou a transforma em espetáculo? A memória construída por meio de IA pode ser considerada autêntica? Essas questões permeiam a análise e ajudam a compreender os impactos dessa tecnologia na representação midiática da história.

Para esta investigação, adotamos a análise de conteúdo segundo Bardin (1977/2011), por sua capacidade de identificar e interpretar sentidos simbólicos em manifestações comunicacionais e culturais, como é o caso do episódio em estudo. A metodologia foi organizada em três etapas principais: pré-análise, categorização e interpretação dos dados.

Na fase de pré-análise, realizamos uma leitura flutuante dos cinco episódios da série *Fantástico — 50 Anos*, disponíveis na plataforma Globoplay. A escolha metodológica pelo primeiro episódio foi motivada por seu caráter singular: a recriação, por meio de IA, do programa inaugural perdido num incêndio em 1976, o que o torna um caso exemplar para investigar as relações entre memória, tecnologia e narrativa.

A constituição do *corpus* envolveu a segmentação do episódio em seis blocos, organizados por tempo de exibição e por função narrativa, conforme o seguinte esquema: (a) abertura; (b) entrevistas temáticas; (c) entrevistas com especialistas; (d) exibição da recriação com IA; (e) explicação técnica; e (f) encerramento.

A etapa de categorização se deu a partir de uma abordagem semântica e temática, com base nas proposições de Bardin (1977/2011). As três categorias principais foram: (a) memória (individual, coletiva, afetiva e teleafetiva); (b) elementos visuais (efeitos, recriações, cenas de bastidores); (c) falas dos entrevistados (depoimentos, reações, mediação oral).

Estas categorias foram deduzidas a partir da fundamentação teórica: a categoria “memória” relaciona-se às contribuições de Halbwachs (1992/2006), Pollak (1992) e Huyssen (2004); os “elementos visuais” dialogam com Beiguelman (2021) e Scolari (2008); já as “falas” remetem às noções de testemunho e performance narrativa em telas (Bressan Júnior, 2019; Pollak, 1992).

A coleta dos dados foi feita por meio de anotações e transcrição manual das falas, organização em tabelas comparativas e segmentação temporal dos blocos (minuta-gem). Os dados foram analisados de forma qualitativa, com foco interpretativo, buscando articular as categorias às cenas observadas e aos conceitos centrais discutidos no referencial teórico.

A fim de tornar mais clara a articulação entre o referencial teórico e as categorias adotadas na análise, apresentamos a seguir um quadro que sintetiza os principais eixos

interpretativos do estudo. A Tabela 1 organiza as três categorias centrais utilizadas — “memória”, “elementos visuais” e “falas” —, juntamente com suas respectivas definições operativas e os autores que fundamentaram cada uma delas.

CATEGORIA	DEFINIÇÃO OPERATIVA	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA
Memória	Presença de lembranças, evocações afetivas, conexões entre passado e presente	Halbwachs (1992/2006); Huysen (2004); Pollak (1992)
Elementos visuais	Recursos estéticos (efeitos, reconstituições, imagens documentais ou simuladas)	Beiguelman (2021); Mori (2012); Scolari (2008)
Falas	Depoimentos, reações emocionais, testemunhos e performances narrativas	Bressan Júnior (2019); Eco (1984); Pollak (1992)

Tabela 1. *Categorias analíticas e fundamentos teóricos*

Nota. Elaborada pelos autores com base em Bardin (1977/2011).

O primeiro episódio da série (Figura 1), com duração de 46 minutos, foi ao ar no dia 6 de agosto de 2023 e tinha como pretensão contar o início do *Fantástico* e como ele marcou a geração dos anos 1970. Para isso, foi preciso criar uma narrativa que explicasse o motivo pelo qual a Globo não tinha mais os primeiros programas e promover um encaadeamento de entrevistas que auxiliasse a remontagem do primeiro programa perdido.

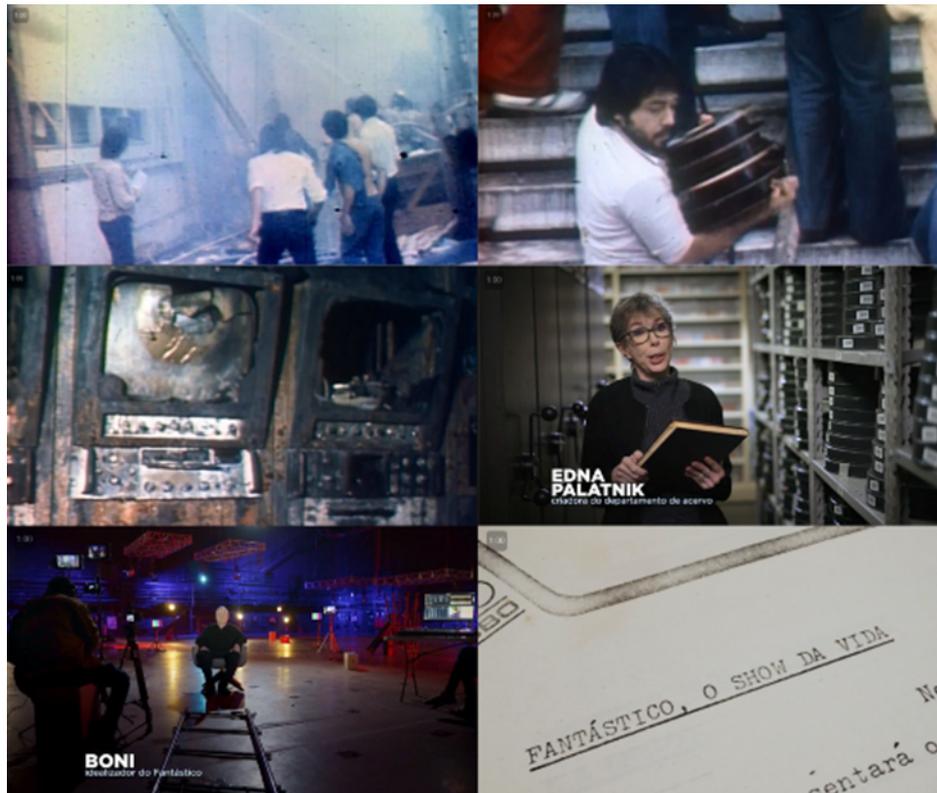


Figura 1. *Cenas do primeiro bloco de análise, abertura (00:00:00-00:04:05)*

Fonte. Retirado de *Fantástico*, Globoplay, 2023 (<https://globoplay.globo.com/v/11843049/>)

Nota. As cenas contextualizam os offs (falas ao fundo) das entrevistas e a principal temática da abertura: o incêndio nos estúdios da TV Globo no Rio de Janeiro. As cenas foram selecionadas pelos autores.

O bloco de abertura contextualiza o telespectador quanto ao período inaugural do *Fantástico* e sobre o acontecimento do incêndio, razão pela qual nenhum dos programas produzidos nos seis primeiros meses de transmissão existem mais, nem vestígios da produção deste período.

O episódio começa com a fala de Edna Palatnik, criadora do Departamento de Acervo da Globo, sobre o acontecimento do incêndio, sobre a procura frustrada por vestígios e sobre a ausência de documentos ou imagens da estreia. Imagens de outros jornais da época são utilizadas para mostrar o que ocorreu. Nota-se que a narrativa busca um tom emocional, que vai permanecer ao longo do programa. Palatnik é a primeira pessoa que sugere a recriação.

Na sequência desta fala, ainda no primeiro bloco, a narrativa é costurada com imagens da construção e organização de cenários, com documentos e fotografias do arquivo Globo sendo folheados, operadores de luzes trabalhando e movimentação dos bastidores para “o show começar”. Boni, idealizador e diretor do *Fantástico*, reforça a ideia de “refazer” o primeiro programa.

Na Tabela 2, transcrevemos as falas dos entrevistados.

ENTREVISTADOS	FALAS
Edna Palatnik, criadora do Departamento de Acervo da TV Globo	“A gente perdeu, como lapso de memória, como a perda de neurônios, cerca de seis meses dessa revista eletrônica que juntava jornalismo, cultura, e agora, para a gente recuperar essa memória, essas sinapses, esses neurônios do audiovisual, só nos restaria se a gente tivesse a magia de reconstituição”
Boni, primeiro diretor do programa <i>Fantástico</i>	“Se vocês reconstruírem algumas coisas, vocês vão dar a ideia para o público, do que era realmente o <i>Fantástico</i> , que muita gente que está vendo televisão aí hoje não viu esse desenvolvimento, essa evolução do programa”

Tabela 2. Falas de entrevistados do primeiro bloco de análise (00:00:00–00:04:05)

O medo do esquecimento e a monumentalização do passado (Huysen, 2004) evidenciam uma tentativa de ressaltar a importância dos fatos para o público atual — formado por espectadores que eram crianças ou sequer haviam nascido na época da estreia do *Fantástico*. Nesse caso, trata-se de acessar um tipo de memória “não-vivida”, mas contada por uma geração anterior, que, segundo Halbwachs (1992/2006), carrega consigo o espírito do seu tempo. A narratividade transborda e intersecciona com o espetáculo, com jogos de cena e montagem metatelevisivos, que avançam entre os limites que separam o palco dos bastidores, entre o que está diante e o que está por trás das câmeras. O episódio, enquanto produto, não busca ser uma reprodução fiel do primeiro, mas sim uma reconstrução narrativa, contextualizada e alinhavada a partir de fontes documentais possíveis, lembranças afetivas extraídas nas entrevistas orais, recursos tecnológicos e, também, pela IA.

O segundo bloco recortado para análise é o mais longo (00:04:05–00:26:24). Neste bloco, pessoas que trabalharam no primeiro *Fantástico*, ou que de alguma maneira se envolveram, foram convidadas a dar entrevistas, compartilhar lembranças e colaborar na reconstrução do programa perdido (Figura 2). Halbwachs (1992/2006) considera que esse “recontar” das sociedades tem o potencial de criar novas marcações na memória coletiva.

O primeiro quadro destacado, que celebra o humor, é “Chico City”. Ele é lembrado por Nizo Netto, filho do humorista Chico Anysio, que na época era criança e fazia pequenas participações no programa. O segundo quadro rememorado é o de jornalismo internacional. A entrevistada, Cidinha Campos, foi a primeira repórter a cobrir, na época, a queda de um avião em Paris, em que o único sobrevivente era um brasileiro. Durante a entrevista, Cidinha lê o telegrama original com a pauta — que ainda guarda — e narra os bastidores da matéria.



Figura 2. Cenas do segundo bloco de análise, evocação das lembranças (00:04:05–00:26:24)

Fonte. Retirado de Fantástico, Globoplay, 2023 (<https://globoplay.globo.com/v/11843049/>)

Nota. Cenas das entrevistas e dos personagens. As cenas foram selecionadas pelos autores.

O terceiro depoimento é de Guto Graça Mello, produtor musical responsável pela composição da música de abertura do programa. Ele lembra que a composição foi feita na maternidade, enquanto sua filha nascia, adicionando um toque pessoal à narrativa. O quarto entrevistado, Leo Batista, antigo apresentador de esportes, visita o atual estúdio, demonstrando emoção e curiosidade. Ele rememora a história da famosa “zebrinha”, personagem criada para anunciar os resultados dos jogos.

Por fim, o quinto depoimento é precedido pela fala de um produtor do quadro musical da época, cujo nome não é mencionado. Ele explica que escolheu a banda Secos & Molhados para a primeira edição do programa movido apenas pela curiosidade despertada pela originalidade da capa do disco, sem sequer ter ouvido suas músicas. Ney

Matogrosso, vocalista da banda, relembra o dia da gravação, que consistiu em uma espécie de clipe musical — uma inovação para o período.

Os elementos afetivos atravessam as entrevistas o tempo todo. Nas escolhas da edição por músicas emotivas, o uso de *blur* nas bordas de algumas imagens (criando uma atmosfera de sonho), a utilização de fotos antigas, a coloração quente, e especialmente, nas escolhas dos trechos, sempre privilegiando os momentos de maior emoção, as pausas para o choro e as histórias com tons poéticos, nostálgicos e sentimentais.

Neste bloco, observa-se que a escolha dos entrevistados não ocorre de maneira imparcial; pelo contrário, os depoimentos apresentados são cuidadosamente selecionados para compor uma coerência discursiva que sustenta a narrativa romântica e heroica que o programa construiu (Tabela 3). Na perspectiva de Pollak (1992), na história oral, as “testemunhas autorizadas” são aquelas que conferem revisões e incidentes aos eventos relatados. Em seus estudos com sobreviventes do campo de Auschwitz-Birkenau, Pollak (1992) percebeu que associações e grupos formais frequentemente selecionavam testemunhas específicas, capazes de representar a imagem desejada pela organização e sustentar a narrativa que justificava sua existência. Nesse processo, ele revela que muitas vozes consideradas indesejáveis — como as de ciganos, prostitutas, homossexuais e outros grupos marginalizados — foram silenciadas ou optaram pela clandestinidade, temendo represálias devido a suas identidades e experiências.

ENTREVISTADOS	FALAS
Nizo Netto, filho de Chico Anysio	Entrevistador: “Você topa imaginar esse nascimento do Azambuja junto com o <i>Fantástico</i> ?” Nizo Netto: “Você ‘tá falando o quê? Eu fazer o Azambuja? Claro que eu topo fazer. A gente fazer uma recriação desses monólogos? Nossa... mas é lógico... vai ser um grande prazer e uma grande emoção”
Cidinha Campos, primeira repórter internacional do <i>Fantástico</i>	Entrevistador: “Você topa refazer essa entrevista?” Cidinha: “Topo, claro que topo”
Ney Matogrosso, cantor	Entrevistador: “Você acha que é possível refazer o primeiro programa?” Ney Matogrosso: “Não... pra refazer isso teria que juntar o Secos e Molhados, e Secos e Molhados não existe mais”

Tabela 3. Falas de entrevistados do segundo bloco de análise (00:04:05–00:26:24)

Neste episódio da série, além de compartilharem suas lembranças, os entrevistados desempenharam um papel ativo na narrativa, assumindo a posição de personagens. Ao final das entrevistas, eles foram convidados a “recriar” o primeiro programa.

Essa recriação simbólica marca o início de um novo ciclo narrativo dentro do episódio, em que as fronteiras entre memória vivida e memória mediada se tornam ainda mais tênues. Nos blocos seguintes, o uso da IA adquire protagonismo visual e emocional, trazendo à tona tanto os vínculos afetivos com o passado quanto as inquietações éticas em torno da autenticidade das imagens reconstruídas.

A produção convidou um ator jovem, Renan Mattos, que interpreta Ney Matogrosso no teatro, para a reconstrução do programa com IA.

No terceiro bloco analisado, no breve tempo entre 00:26:24–00:33:39, o enfoque é nos acontecimentos históricos do início dos anos 1970 (Tabela 4). O episódio entra

num momento “retrospectiva” e aborda a memória histórica, como ditadura, censura, luta antimanicomial, feminismo; apartada das histórias pessoais e focada em personalidades e eventos, sendo contada por historiador, arquivista e biógrafo, que Pollak (1992) chama de “atores ou profissionais da memória”. Para o autor, esses profissionais também atuam no enquadramento da memória, uma vez que são eles que “escrevem” a história como fontes especializadas.

ENTREVISTADOS	FALAS
Carlos Fico, historiador da – Universidade Federal do Rio de Janeiro	“O Brasil, em 1973, vivia o último ano do Governo Medici, que foi o governo mais duro, mais repressivo. E, logo no ano seguinte, se iniciava o Governo Geisel, que propôs a abertura, que seria o longuíssimo processo de retorno do país a democracia. A Rede Globo, na parte de entretenimento, teve muita dificuldade, muito prejuízo, muito material que não pode ir ao ar”

Tabela 4. Fala de um entrevistado do terceiro bloco de análise, entrevistas com especialistas (00:26:24–00:33:39)

No quarto bloco analisado (00:33:39–00:42:23), os entrevistados do segundo bloco são convidados a assistir ao programa reconstruído com o uso da tecnologia de IA (Figura 3). O cenário é cuidadosamente montado com múltiplas telas, efeitos visuais e iluminação que evocam um universo espacial, com uma poltrona central posicionada em frente a uma televisão.



Figura 3. Cenas do terceiro bloco de análise (00:26:24–00:33:39)

Fonte. Retirado de *Fantástico*, Globoplay, 2023 (<https://globoplay.globo.com/v/11843049/>)

Nota. As cenas mostram entrevistas e retrospectiva dos anos 70 com “especialistas da memória”. As cenas foram selecionadas pelos autores.

À medida que as imagens começam a ser exibidas, iniciando pela abertura do programa e, em seguida, pelo quadro “Chico City”, observa-se inicialmente uma mistura de euforia e estranhamento, como descrito por Mori (2012). Essas respostas são perceptíveis em gestos como: colocar a mão em frente à boca, franzir o rosto, adotar expressões de seriedade, apertar os lábios e mover o pescoço para mais perto da tela, buscando observar os detalhes com maior atenção.

Somente com a aparição de elementos mais familiares, como, por exemplo, a reprodução da antiga abertura, os convidados demonstram sentirem-se mais à vontade: sorriem, cantam junto e se emocionam (Figura 4). Bressan Júnior (2017) conceitua esses efeitos emocionais provocados pelo ato de “reassistir” como “memórias teleafetivas”. “Esta memória teleafetiva é a responsável por recuperar e reformular reminiscências reconstituídas a partir das imagens exibidas na televisão e pelos afetos em torno das vibrações provocadas por ela” (Bressan Júnior, 2017, p. 75).



Figura 4. Cenas do quarto bloco de análise, exibição do programa reconstruído com inteligência artificial (00:33:39–00:43:23)

Fonte. Retirado de *Fantástico*, Globoplay, 2023 (<https://globoplay.globo.com/v/11843049/>)

Nota. As cenas do momento que os entrevistados assistiram o primeiro *Fantástico* reconstruído pela inteligência artificial. As cenas foram selecionadas pelos autores.

A presença da memória teleafetiva torna-se evidente nesse momento: os entrevistados não apenas reconhecem elementos do passado, mas reagem emocionalmente a uma recriação artificial do que foi vivido. É uma memória que pulsa nas bordas entre o arquivo e a encenação, entre o vivido e o revivido. Ao evocar o conceito de “deep

nostalgia” (Beiguelman, 2021), observamos que o impacto emocional não está apenas na lembrança em si, mas na mediação estética que a IA oferece – um passado recriado que parece mais afetivo do que o próprio original.

Em determinados momentos, os entrevistados se surpreendem com a fidelidade visual da imagem criada pela IA em relação à realidade (Tabela 5), chegando a considerá-la “mágica”.

ENTREVISTADOS	FALAS
Cidinha Campos	“Esse que ‘tá falando é o Nizo? Não é possível! O quê que foi feito?” “Eu me vendo aqui, eu me sinto fazendo parte da história da televisão” “Eu não tinha sentido isso até hoje. Me senti agora”
Leo Batista	“Tô emocionado, você quer que eu fale ou que eu chore?”
Nizo Netto	“Se meu pai estivesse aqui, vendo isso, com certeza, ele ia ficar muito emocionado. Primeiro, porque o tempo passa muito rápido e isso parece que foi ontem”
Ney Matogrosso	“A única diferença é que este está muito alegre. Lá no Secos e Molhados eu era mais misterioso” “É tão perfeito que parece que sou eu mesmo!” “Era outro Brasil, completamente diferente”

Tabela 5. Falas de entrevistados do quarto bloco de análise (00:33:39–00:43:23)

Tais reações revelam não apenas o impacto emocional das imagens recriadas, mas também o papel da IA como catalisadora de memórias teleafetivas — ao mesmo tempo que aproxima o público de uma experiência histórica, introduz um efeito de distanciamento e artificialidade, como alerta Mori (2012), com a hipótese do vale misterioso. Isso revela uma ambivalência essencial na memória mediada por tecnologia: ela emociona e desestabiliza, reconecta e simula.

No quinto bloco, em um breve intervalo de tempo entre 00:43:23 e 00:44:28, busca-se explicar “a mágica” atribuída à IA ao público telespectador. O trecho, embora curto, foi gravado em uma ilha de edição e apresenta uma entrevista com Bruno Sartori, especialista em IA (Tabela 6). Contudo, o tema não é explorado em profundidade, e a abordagem visual sugere que se trata apenas de um recurso de edição, sem esclarecer os modos pelos quais a IA atua de maneira inteligente e autônoma.

ENTREVISTADOS	FALAS
Bruno Sartori, especialista em inteligência artificial	“A gente usa uma tecnologia que usa inteligência artificial. Com essa tecnologia, a gente reúne um banco de imagens e com esse banco de imagens o computador aprende a simular o rosto das pessoas e inserir em outros vídeos”

Tabela 6. Falas de um entrevistado do quinto bloco de análise, como é utilizada a inteligência artificial (00:43:23–00:44:28)

A brevidade da explicação e sua apresentação técnica e superficial reforçam a percepção da IA como um recurso “mágico”, desvinculado de seus processos internos e de suas implicações sociotécnicas. Isso contribui para uma estetização da memória, onde a tecnologia aparece como solução neutra, sem a devida contextualização crítica sobre seus efeitos.

Beiguelman (2021) esclarece como funciona a tecnologia utilizada por Sartori (Figura 5). Trata-se de uma IA chamada “transferência de estilo”, técnica que ficou conhecida como *deepfakes* (imagens produzidas com recursos de IA que sintetizam som e vídeo), que cria imagens fictícias a partir de imagens reais. Diferentemente de um processo de colagem, esse procedimento não depende da mediação humana: o sistema é alimentado com milhares de imagens, abastecido por bancos de dados, para apreender os movimentos do rosto da pessoa, suas diferentes expressões, gesticulação e modulações de voz.



Figura 5. Cenas do quinto bloco de análise (00:43:23–00:44:28)

Fonte. Retirado de *Fantástico*, Globoplay, 2023 (<https://globoplay.globo.com/v/11843049/>)

Nota. As cenas que ilustram como atua a inteligência artificial. As cenas foram selecionadas pelos autores.

Segundo Beiguelman (2021), o funcionamento por trás dessas *deepfakes* envolve três etapas principais de processamento de informação. Para mapear o procedimento, a autora recorre às contribuições da pesquisadora Kate Crawford e do artista Trevor Paglen. A primeira etapa é chamada de “rotulação”: o sistema reconhece a diferença entre as imagens e realiza um levantamento estatístico das informações. A partir da segunda etapa, tem início o aprendizado profundo, momento em que o treinamento dos algoritmos passa a agir como o cérebro, utilizando redes neurais, capazes de identificar conexões internas, agrupar dados, classificá-los e prever comportamentos e ações.

No campo das imagens, uma revolução acontece com o desenvolvimento das redes generativas adversárias, que configura a terceira etapa do processo. De acordo com

Beiguelman (2021), “nessa arquitetura, apresentada pela primeira vez em 2014, duas redes são colocadas uma contra a outra, atuando respectivamente como geradora e discriminadora” (p. 121). O sistema gerador cria imagens, enquanto o sistema discriminador avalia se são reais ou falsas. A competição segue até que o sistema gerador prevaleça sobre o discriminador e a imagem gerada seja percebida como verdadeira. A autora argumenta que celebridades e personalidade são mais vulneráveis às *deepfakes* justamente pela quantidade de imagens disponíveis online, que alimentam os bancos de dados para aprendizado dos seus gestos e expressões.

O sexto e último bloco (00:44:28–00:46:53) apresenta Cid Moreira, o apresentador do primeiro *Fantástico*, reproduzindo uma mensagem de encerramento. Por decisão do diretor e do especialista em IA, Cid Moreira não foi “rejuvenescido” digitalmente, sendo exibido como está atualmente, aos 96 anos¹ (Figura 6).



Figura 6. Cenas do sexto bloco de análise, encerramento (00:44:28–00:46:53)

Fonte. Retirado de *Fantástico*, Globoplay, 2023 (<https://globoplay.globo.com/v/11843049/>)

Nota. As cenas marcam o final do episódio, com mensagem de Cid Moreira e “reconstrução” da fita perdida no incêndio. As cenas foram selecionadas pelos autores.

Essa escolha narrativa parece dialogar diretamente com a ideia de Halbwachs (1992/2006), para quem não existe um tempo universal e único, mas, sim, uma multiplicidade de tempos coexistindo, representada por diferentes grupos sociais, cada qual

¹ Cid Moreira, que tinha 96 anos em agosto de 2023, faleceu em 3 de outubro de 2024.

com sua própria duração. A permanência de Cid Moreira em sua idade atual, em vez de ser digitalmente rejuvenescido, resgata essa “subsistência do tempo” apontada por Halbwachs (1992/2006), pois reforça a conexão entre o presente e as memórias coletivas que ele evoca, permitindo que diferentes gerações se reconheçam na figura do apresentador e em suas narrativas (Tabela 7).

ENTREVISTADOS	FALAS
Cid Moreira, primeiro apresentador do <i>Fantástico</i>	“Este é apenas o primeiro dos milhares de sonhos que vamos sonhar juntos, por muito tempo, por 50 anos e muito mais. Porque o show da vida nunca termina... e ele é fantástico!”

Tabela 7. Falas de um entrevistado do sexto bloco de análise (00:44:28–00:46:53)

Após a mensagem de Cid Moreira, narrada ao som de uma música emotiva que intensifica o tom nostálgico, surge a cena de uma fita de vídeo em chamuscas sendo reconstruída. O episódio encerra-se com a fita completamente recomposta, exibindo o primeiro logo do *Fantástico* — *O Show da Vida*. A imagem final parece simbolizar o cumprimento do propósito da série: a recuperação mnemônica do primeiro programa, reforçando a conexão entre o passado e o presente por meio da tecnologia e da memória.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando como o telejornalismo trabalha a memória da televisão e que para tal tarefa se utiliza das novas tecnologias de IA, buscamos fazer a análise de uma experiência realizada pelo *Fantástico*. Como *corpus* deste estudo, selecionamos o primeiro episódio da série *Fantástico* — *50 Anos* e, utilizando o suporte metodológico de Bardin (1977/2011), categorizamos e analisamos detalhadamente os trechos.

Identificamos que para analisar a memória da televisão é preciso compreender as mudanças no modo de assistir televisão ao longo dos últimos 50 anos. A televisão, que dominou a segunda metade do século XX, e ocupou a centralidade da vida social, teve de se adaptar aos novos paradigmas temporais e tecnológicos. A hipertelevisão descrita por Scolari (2008) indica novas características da televisão em que ferramentas e recursos tecnológicos, como a IA, integram e dinamizam os conteúdos televisivos, cada vez mais digitais.

Nesse novo contexto, a própria memória tornou-se artigo de consumo. Teóricos da memória, especialmente Huyssen (2004), indicam que estamos vivendo uma cultura da memória e travando uma cruzada contra o esquecimento. A proliferação das mídias e o desejo de reconexão com o passado impulsionam o “mercado da memória”. No entanto, percebemos que as possibilidades de reconstrução do passado são limitadas pela diversidade de interpretações ou, até mesmo, deformadas por interesses do presente ou simplesmente pelas alterações que as lembranças pessoais vão sofrendo ao longo do tempo.

Na análise do primeiro episódio da série *Fantástico* — *50 Anos* constatamos que a reconstrução proporcionada pela IA por si só não foi suficiente. Para reconstruir a memória da televisão foi necessário criar uma estrutura narrativa de contextualização e se utilizar da história oral dos entrevistados, de memórias construídas coletivamente, a partir de

um quadro de referências, que, de acordo com Pollak (1992), asseguram coerência pelos discursos encadeados das testemunhas, dos atores e dos registros materiais e históricos da época.

A IA possibilitou aos participantes acessar um lugar de memória — a televisão dos anos 70 — e evocar memórias teleafetivas. Porém, também provocou o que Beiguelman (Café Filosófico CPFL, 2024) chama de “fantasmagoria do presente”, despertando a sensação de estranhamento, teorizada por Mori (2012), como acontece diante de robôs humanoides ou de outras imagens “quase humanas”.

A reconstrução promovida pela IA apresenta, portanto, uma ambiguidade central: enquanto permite resgatar imagens e emoções aparentemente perdidas, também pode induzir a uma memória artificializada, moldada por interesses editoriais e limitada pelos dados disponíveis. A credibilidade do jornalismo, nesse contexto, passa a depender da transparência com que essas recriações são apresentadas ao público. Quando os limites entre fato e ficção não são claramente demarcados, há o risco de que o jornalismo reforce memórias esteticamente sedutoras, porém epistemologicamente frágeis, comprometendo sua função social de preservar a verdade histórica.

Este estudo também descortinou perspectivas para análise sobre memória em um contexto em que a “datificação da vida” vem transformando as percepções sobre o passado, mas também sobre o presente e o futuro. A mineração de dados que se tornou viável pelo “escaneamento do cotidiano”, por meio das redes sociais e das plataformas digitais, os avanços no aprendizado de máquinas, e as diversas possibilidades desses sistemas computacionais, criam condições para a materialidade de uma memória “real”, tão idêntica que parece uma cópia verdadeira do passado.

Se com os dados relativamente escassos da década de 70 já foi possível recriar partes do primeiro *Fantástico*, nos anos 2000, com a febre do arquivamento e o escaneamento da vida, indicado por Beiguelman (2021), as possibilidades se tornam infinitas. Convivemos agora com a possibilidade de a memória permanecer e se estender no tempo não apenas como lembrança, mas como imagem ou, quem sabe em breve, como “personalidade viva”. As atuais experiências com IA, como as que analisamos neste estudo, nos fazem vislumbrar um futuro com a possibilidade de passados reencenados, reimaginados e até fictícios, que conforme Eco (1984) podem se tornar esvaziados do sentido e da experiência do vivido.

Esta análise permitiu vislumbrar um novo campo de reflexão teórica que chamamos de “memória simulada sensível”: uma memória construída por tecnologias de IA que simulam o passado, mas são processadas emocionalmente como lembrança verdadeira. Essa proposta se alinha à noção de “memória teleafetiva” (Bressan Júnior, 2019), mas amplia seu escopo ao considerar os limites éticos e epistemológicos da simulação no campo jornalístico. Assim, mais do que reconstituir o passado, a IA reposiciona o presente afetivo do espectador diante de uma memória reconfigurada.

Em suma, o estudo revela que o uso da IA no jornalismo e na construção da memória midiática não é neutro. Ele envolve escolhas narrativas, técnicas e políticas que moldam não apenas o que é lembrado, mas como e por quem essa lembrança é legitimada.

A tecnologia, portanto, não substitui o trabalho da memória humana, mas o reconfigura. Cabe aos profissionais da comunicação e aos pesquisadores problematizar: até que ponto estamos dispostos a confiar nossas memórias à tecnologia? E que tipo de passado estamos autorizando a permanecer?

REFERÊNCIAS

- Barbeiro, H., & Lima, P. R. (2002). *Manual de telejornalismo: Os segredos da notícia na TV*. Campus.
- Barbizan, S. N. (2021). *Jornalismo em vídeo gerado por inteligência artificial: Narrativas e credibilidade* [Tese de doutoramento. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. TEDE. <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/9555>
- Bardin, L. (2011). *Análise de conteúdo* (L. A. Reto & A. Pinheiro, Trans.). Edições 70. (Trabalho original publicado em 1977)
- Beiguelman, G. (2021). *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. Ubu Editora.
- Bressan Júnior, M. A. (2017). *A memória afetiva e os telespectadores: Um estudo do Canal Viva* [Tese de doutoramento, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. TEDE. <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/7407>
- Bressan Júnior, M. A. (2019). *Memória teleafetiva*. Insular.
- Bucci, E. (2019). *A superindústria do imaginário: Como o capitalismo transforma o olhar*. Autêntica Editora.
- Café Filosófico CPFL. (2024, 19 de maio). *Café filosófico | A era das las: Memórias, arquivos e apagamentos* / 19/05/2024 [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CtnKXk9bAlo>
- Eco, U. (1984). *Viagem na irrealidade cotidiana* (A. F. Bernardini & H. F. de Andrade, Trans.). Nova Fronteira.
- Globoplay. (2023, 6 de agosto). *Fantástico* [Série de TV]. Rede Globo. <https://globoplay.globo.com/v/11843049/>
- Halbwachs, M. (2006). *A memória coletiva* (L. T. Benoit, Trad.). Centauro. (Trabalho original publicado em 1992)
- Huysen, A. (2004). *Seduzidos pela memória: Arquitetura, monumentos, mídia*. Aeroplano.
- Mori, M. (2012). O vale estranho (K. MacDormann & N. Kageki, Trans.). *IEEE Robotics & Automation*, 19(2), 98–100.
- Motta, L. G. (2013). *Análise crítica da narrativa*. Editora Universidade de Brasília.
- Pollak, M. (1992). Memória e identidade social. *Estudos Históricos*, 5(10), 200–212.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediações: Elementos para uma teoria da comunicação digitalinterativa*. Gedisa.
- Wolton, D. (1996). *Elogio do grande público: Uma crítica da televisão* (J. Siqueira, Trad.). Ática. (Trabalho original publicado em 1990)

NOTAS BIOGRÁFICAS

Mario Abel Bressan Júnior é doutor em Comunicação Social, é professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Atua nas áreas de memória, neurociência do consumo, narrativa transmídia e cultura midiática. É líder do grupo de pesquisa Memória, Afeto e Redes Convergentes, no qual desenvolve investigações sobre a relação entre afetividade, mídia e processos de comunicação.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8309-1723>

Email: marioabelbj@gmail.com

Morada: Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, Avenida José Acácio Moreira, 787 – Dehon, Tubarão – SC, Brasil. CEP: 88704-900

Ana Paula Bazi é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina, atua em pesquisas relacionadas a jornalismo, narrativa, memória e linguagem.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6546-4458>

Email: anapbjornalismo@gmail.com

Morada: Universidade do Sul de Santa Catarina – UNISUL, Avenida José Acácio Moreira, 787 – Dehon, Tubarão – SC, Brasil. CEP: 88704-900

Submetido: 14/01/2025 | Aceite: 20/05/2025



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.