

## O ROSTO DO SOFRIMENTO NA TV: notas sobre o primeiro plano no telejornalismo

*THE FACE OF SUFFERING ON TV:  
notes on close-up in television journalism*

*EL ROSTRO DEL SUFRIMIENTO EN LA TV:  
notas sobre el primer plano en lo periodismo televisivo*

*Leandro Rodrigues Lage*

Professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura  
(PPGCLC/Unama). Doutor em Comunicação pela UFMG.  
*leandrorage@gmail.com*

### Resumo

Neste artigo, investigamos a exposição dos rostos de pessoas comuns na televisão a partir de implicações estéticas e políticas relativas à inscrição do testemunho de sujeitos sofredores em narrativas televisivas. Partimos do reconhecimento das imagens televisivas em primeiro plano como formas expressivas capazes de produzir intimidade com o sujeito que sofre diante da câmera. Em seguida, à luz da chamada política da piedade, tomamos o primeiro plano como estratégia orientada pela instrumentalização do sofrimento alheio. Problematicamos, então, a coincidência entre a aparição dos rostos dos personagens e a tomada de sua palavra. Ao final, examinamos o vis-à-vis televisivo em sua propriedade de colocar os espectadores diante da singularidade e da ordinariade de sujeitos sofredores. Como lugar de problematização, analisamos os programas *A Liga* (Rede Bandeirantes) e *A verdade de cada um* (National Geographic).

**Palavras-chave:** Televisão. Rosto. Sofrimento.

### Abstract

The article investigates the exhibition of the ordinary people's faces on television from aesthetic and political implications regarding the depiction of the witnessing of suffering subjects in narratives. It starts from the recognition of television images in the foreground as expressive forms capable of producing intimacy with the subject that suffers before the camera. Then it stands the close-up as a strategy-driven instrumentalization of the suffering of others, in the light of the so-called politics of pity. It reflects on the coincidence of the characters face's appearing and the account of its word. Finally, we examine the television vis-à-vis and the confrontation of the spectators with the uniqueness and ordinariness of suffering subjects. As a place of questioning, we analyzed the programs *A Liga* (Bandeirantes) and *A verdade de cada um* (National Geographic).

**Key words:** Television. Face. Suffering.

## Resumen

En este artículo, investigamos la exposición de los rostros de la gente común en la televisión a partir de implicaciones estéticas y políticas con respecto a la divulgación del testimonio de sujetos que sufren en las narrativas de televisión. Partimos del reconocimiento de imágenes de televisión en el primer plano como formas expresivas capaces de producir la intimidad con el sujeto que sufre ante la cámara. Entonces, à la luz de la política de la piedad, toma el primer plano como una estrategia para la instrumentalización del sufrimiento de los otros. Problematisa la coincidencia de la aparición de los rostros de los personajes y de su palabra. Por último, se analiza el vis-à-vis de la televisión en su propiedad para poner a los espectadores ante la ordinariedad y la singularidad de los sujetos que sufren. Como un lugar de cuestionamiento, se analizaron los programas de *A Liga* (Bandeirantes) y *A verdade de cada um* (National Geographic).

**Palabras clave:** Televisión. Rostro. Sufrimiento.

*“...a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano.”*

Walter Benjamin

## 1 INTRODUÇÃO

O rosto constitui uma tópica visual proeminente dos estudos sobre cinema e sobre fotografia. Seja sob a forma do *close-up* que flagra o olhar do outro na telona, seja sob a rendição do fotojornalismo às fisionomias, a inscrição visual dos rostos há muito se tornou tema e problema para teóricos de ambas as frentes de pesquisa. Já os estudos de televisão parecem ter construído um modo peculiar de observar os rostos enquadrados, à luz das implicações semiodiscursivas do primeiro plano, especialmente quanto à performance dos sujeitos que ocupam o centro da arquitetura de vozes dos telejornais, nas figuras dos apresentadores e repórteres (GUTMANN, 2014; FECHINE, 2008; VERÓN, 2001; MACHADO, 2000).

Diferentemente da fixidez fotográfica, a exposição dos indivíduos na televisão é marcada por uma representatividade transiente (FROSH, 2009a), abalizada pela rápida substituição daqueles que aparecem durante poucos segundos por outras figuras, igualmente transitórias – com exceção das faces reconhecíveis dos mediadores: âncoras, apresentadores, repórteres, entre outros. Essa transitoriedade própria do regime de visibilidade televisual traz repercussões até mesmo para os modos de abordar o telejornalismo, cuja atenção privilegia os

indivíduos que são vistos, mas que, sobretudo, “olham-nos” de volta, através da câmera, porque detêm um papel fundamental na mediação do contato com os espectadores.

O interesse pelos modos de aparição de pessoas comuns no telejornalismo, por outro lado, acaba por ressaltar a submissão de seus corpos tanto às lógicas disciplinares do dispositivo televisivo (FISHER, 2002), quanto à moralização da exposição dos outros como sujeitos sofredores, revelando as assimetrias entre aqueles que veem e aqueles que são vistos (CHOULIARAKI, 2006; 2009). O privilégio aos rostos reconhecíveis e a assimetria entre os sujeitos expostos e aqueles que os assistem dizem não apenas do regime de visibilidade televisual, mas também de um regime de dizibilidade televisivo que demarca os lugares de quem detém ou não a palavra e de quem preside ou não a própria aparição.

Diante desses problemas, interessa-nos explorar tensões entre a exposição dos rostos na televisão e as implicações estéticas e políticas da aparição de sujeitos sofredores em narrativas telejornalísticas com matiz documental – embora os programas sob escrutínio, como veremos, sejam facilmente reconhecidos como jornalísticos, eles guardam maior afinidade com documentários jornalísticos do que com os noticiários convencionais. Para tanto, e como lugar de problematização, analisaremos trechos de uma edição do programa *A Liga*, exibido pela Rede Bandeirantes, e outra do programa *A verdade de cada um*, exibido pelo canal de TV fechada National Geographic. Referimo-nos à edição de 21/06/2011 do programa *A Liga* e à edição de estreia do programa *A verdade de cada um*, de 20/03/2013. Em ambas, o tema discutido foi a dependência de crack<sup>1</sup>. *A Liga* é produzido pela Eyeworks e transmitido nacionalmente pela Rede Bandeirantes desde 2010. *A verdade de cada um* foi uma produção da O2 Filmes, de Fernando Meirelles, com cinco episódios.

O ponto de partida da discussão será uma abordagem do rosto como elemento constituinte da encarnação do testemunho televisivo, isto é, como parte da problemática concernente à inscrição narrativa dos depoimentos e dos corpos daqueles que prestam testemunho diante da câmera. Em seguida, serão destrinchadas algumas das principais implicações estéticas e políticas decorrentes da aparição dos sujeitos sob a forma visual do primeiro plano, a saber, aquelas relativas ao interesse meramente retórico pelo sofrimento do outro. Por fim, investiga-se, de um ponto de vista político, a coincidência ou não, nas narrativas, entre a tomada de imagens dos sujeitos e a tomada de sua palavra, bem como os

---

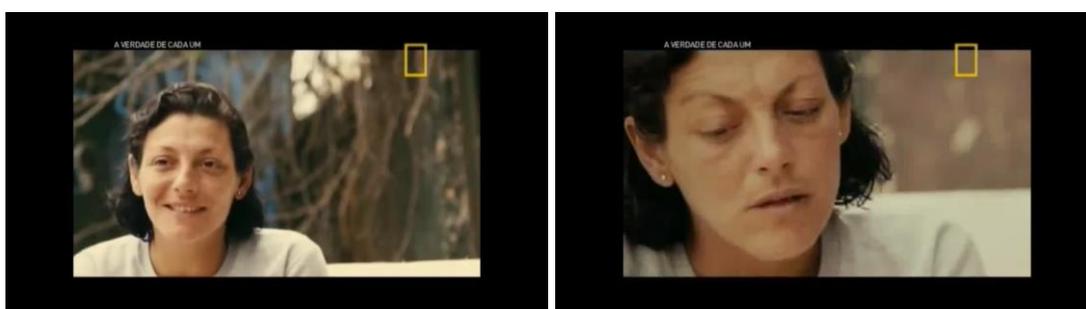
<sup>1</sup> Os programas foram reunidos originalmente no âmbito da pesquisa "Testemunhos do sofrimento nas narrativas telejornalísticas: corpos abjetos, falas inaudíveis e as (in)justas medidas do comum" (LAGE, 2016), cujo *corpus*, mais amplo, foi construído com base nos perfis dos programas, na temática abordada e na disponibilidade do material para análise.

riscos que cercam as formas de exposição próprias dos regimes televisivos de visibilidade e dizibilidade.

## 2 O SOFRIMENTO E A PRODUÇÃO DE INTIMIDADE

A primeira aparição de Patricia da Silva na narrativa de *A verdade de cada um* se dá em um beco próximo a um trilho, em São Paulo, onde foi filmada aquela edição do programa. Ela caminha de costas para a câmera, que a filma de longe. Patricia sobe um desnível no canteiro e senta-se num sofá branco, aparentemente abandonado. Antes mesmo de acomodarse, ela dá início, em *voz off*, ao depoimento sobre os 10 anos de seu vício em crack. O recorte da imagem fecha-se gradativamente até flagrar apenas o rosto de Patricia, no momento exato em que ela conta quando fumou a pedra pela primeira vez – um antigo namorado lhe apresentara à droga.

Patricia concede entrevista de modo espontâneo, como se estivesse habituada a fazê-lo (FIG. 1). A vergonha pela confissão é percebida apenas sutilmente, quando a personagem fala das perdas decorrentes do uso contínuo de crack, do filho que entregou aos avós, de quando precisou se prostituir para conseguir a droga e do outro filho falecido aos dois meses de vida por causa do uso excessivo da pedra durante a gravidez – momento, aliás, no qual Patricia deixa entrever sua fragilidade e chora diante da câmera, que, novamente, precipita-se sobre o rosto da personagem (FIG. 2): “Depois que eu enterrei meu filho foi a época em que eu mais fiquei na cracolândia”, conta.



**Figuras 1 e 2** - Patricia

**Fonte:** *A verdade de cada um*, 20 de março de 2013, National Geographic.

Por que fazer da aparição de sujeitos sofredores em primeiro plano na televisão uma problemática relativa ao testemunho? A forma e o conteúdo dessa exposição já não

constituem questões suficientemente instigantes? O que a noção de testemunho empresta à análise do primeiro plano televisivo?

Para tentar responder às indagações, é preciso invertê-las, no sentido de fazer do testemunho pedra de toque para a compreensão dessa dimensão peculiar do regime de visibilidade da televisão, na qual pessoas comuns narram seus infortúnios diante da câmera enquadrada em seus rostos e atenta às suas menores expressões. Como ressalta Peters (2009), o testemunho possui necessariamente uma base corpórea segundo a qual, ao menos de um ponto de vista retórico, a dor produz verdade. “Prestar testemunho implica colocar o corpo em jogo” (PETERS, 2009, p. 30, tradução nossa). Nesse sentido, o corpo é responsável tanto por carregar as marcas de quem “esteve lá” e, por isso, pode dar testemunho, quanto por implicar o sujeito em seu próprio depoimento, à maneira de uma asserção de verdade trazida na pele, na face, no olhar.

Rostos como o da personagem do programa, tal como recortado, não são exceções no universo imagético televisivo – seja ele relativo às ficções, à dramaturgia ou às produções telejornalísticas. Os *head shots* são dispositivos imagéticos centrais para as mídias televisivas desde muito tempo (FROSH, 2009a) e constituem uma modalidade composicional de exposição dos indivíduos que se aperfeiçoa continuamente (FISHER, 2002). Diante da televisão, somos constantemente interpelados por imagens de testemunhas convocadas a depor sobre suas experiências. São pessoas comuns – estranhas a nós, espectadores – e que, no entanto, têm seus corpos e rostos apreendidos pelo regime televisivo, de modo a constituírem o fio condutor dos percursos de sentido das narrativas. Assim,

recursos como os de captação de imagens, os cortes, os efeitos de zoom e tantos outros funcionam no sentido de capturar a intimidade de um sujeito que sofre, chora, se emociona ou demonstra culpa, como se a TV pudesse, mesmo que por rápidos instantes, efetivamente penetrar na intimidade daquele que fala e [...] também na intimidade daquele que “espectra”, daquele que olha (FISHER, 2002, p. 45).

É como movimento em direção à intimidade que as imagens de rostos também foram reconhecidas como uma das maiores potências do cinema, especialmente em sua capacidade de flagrar pequenos gestos e de condensar o drama através olhar (XAVIER, 2003). Se, por um lado, essa transposição da intimidade por meio do primeiro plano é comum à televisão e ao cinema, por outro lado, é com a extensa iconografia fotográfica do sofrimento que a tevê parece ter em comum a capacidade de “dramatização instantânea” reunida a propósito dos rostos e fisionomias rendidos pela imagem fotográfica (PICADO, 2009).

Além da encarnação dos testemunhos em *close-up* e da asserção de verdade enquanto prerrogativa desse tipo de enquadramento, trata-se de considerar essa forma de retratação dos sujeitos na televisão uma estratégia ou recurso expressivo voltado à captura ou à abertura às singularidades dos indivíduos, através do apelo intimista e da exposição do sofrimento do outro. Entretanto, tornado “emblemático” pelo plano fechado, esse rosto é ao mesmo tempo particular e genérico, pois “pertence e fala por uma pessoa específica e, também, fala por outros similares, por comunidades sociais ou experimentais” (FROSH, 2009a, p. 93, tradução nossa). Nesse sentido, a transitoriedade desses rostos na televisão não lhes nega sua singularidade. Ao contrário, faz com que ressoem as causas e contextos de sofrimentos de outrem.

Não obstante o interesse pela dramatização ser partilhado entre a fotografia e a televisão, há uma diferença entre esses dois regimes visuais que altera o sentido da aparição de pessoas comuns nas tevês: neste caso, as imagens não permanecem fixas. Ao invés disso, movem-se através de uma sucessão contínua, criando uma economia de atenção e familiaridade bastante diversa daquele recorte espaço-temporal próprio da fotografia. Com isso, rostos de pessoas comuns – como o de Patricia, a personagem de *A verdade de cada um* –, enquadrados em primeiro plano pela câmera à espreita de sua história e de expressão emotiva, instauram um tipo de “unidade de agregação”, pois reúnem o próprio e o comum de um sujeito (FROSH, 2011), constituem um ponto de inflexão entre o rosto de cada indivíduo em sua singularidade e a expressão que representa a dor de outros semelhantes desditosos.

As apropriações televisivas dos rostos ganham, nesse sentido, uma relevância para além do regime de visibilidade próprio desse dispositivo, pois deixam ver traços e tensões do regime discursivo midiático no exercício da captura dessas imagens e falas do outro. Nas palavras de Agamben:

A verdade, o rosto, a exposição, constituem, hoje, objeto de uma guerra civil planetária, cujo campo de batalha é toda a vida social, cujas tropas são as mídias, cujas vítimas são todos os povos da terra. Políticos, os estabelecimentos midiáticos e a indústria publicitária compreenderam o caráter insubstancial do rosto e da comunidade que ele abre, e transformam-no em um segredo miserável cujo controle se trata de assegurar a todo custo (AGAMBEN, 2000, p. 95, tradução nossa).

Agamben (2000) chama atenção para um contexto no qual todos nós estaríamos sujeitos à disputa midiática pela verdade tributária dessa exposição ostensiva dos rostos. Trata-se de uma guerra na qual esses “objetos” são desejados como valiosos produtos mobilizados no jogo estético e político da gestão das imagens. Mas antes de observarmos

questões de ordem política dessa forma de exposição do outro, é preciso voltar à lógica testemunhal como contexto social amplo de produção e receptividade de testemunhos de toda ordem, no qual não só todos estão a postos, com as lentes à mão, para flagrar das mais singelas às mais grandiosas experiências, como desejosos de relatos testemunhais e de toda sua carga expressiva.

Os *close-ups* seguidos de Patricia - intercalados com planos abertos e com as entrevistas de outros personagens da narrativa de *A verdade de cada um* - surgem sempre nos momentos em que seu testemunho parece tocado pelo mais lancinante sofrimento, realçado pelo silêncio a que se recolhe a personagem. Pelo silêncio, mas também pela serenidade com que narra os percalços de anos de dependência de crack, morando da rua: “Passei frio, passei fome. Aí, depois que a gente vai se adaptando, aí meio que a gente se acostuma. Fica uma coisa normal, né? Não é normal, mas a gente se acostuma”, conta Patricia, no momento em que tem sua surpreendente descontração flagrada por um novo plano fechado.

A aparição da personagem sob a forma de retratação do testemunho em primeiro plano sugere não apenas uma intrusão no sofrimento alheio - consentida ou não, mas sobretudo submetida às estratégias e sortilégios da exploração midiática do sofrimento. Trata-se também de uma forma expressiva de produção de intimidade para com o sujeito que sofre e relata seu sofrimento – na esteira daquela unidade de agregação instaurada pela televisão quando da apropriação e exibição dos rostos. Nesse contexto, o testemunho midiático fundado no vis-à-vis televisivo cria intimidade à distância no mesmo compasso em que nos coloca diante da singularidade e da ordinariedade do outro. Com isso, do ponto de vista moral, o plano fechado torna-se uma operação responsável por “localizar os outros no âmbito daqueles a quem nós reconhecemos como igualmente humanos” (FROSH, 2009b, p. 68, tradução nossa). Nesse sentido, essa operação de enquadramento preserva e, ao mesmo tempo, explora tanto a encarnação quanto o "caráter insubstancial" dos rostos, desvelando "a comunidade que ele abre", para retomarmos Agamben.

O sentido moral de proximidade estabelecido pelo apelo televisivo ao rosto é, ao mesmo tempo, espacial e temporal. Por um lado, situa-nos na fileira da frente para acompanharmos os testemunhos de perto, instaurando uma espécie de contiguidade entre o espaço da televisão e o da sala (VERÓN, 2001; LEAL, 2008). Por outro, cria uma coincidência temporal na qual os outros falam “em nossa presença”, ainda que o agora da enunciação não seja o agora da recepção, isto é, promove uma virtualização temporal – num sentido diferente daquele das transmissões ao vivo (FECHINE, 2008).

Mesmo sob a perspectiva da produção de intimidade, e não mais da intrusão, a rendição dessa forma expressiva às emoções permanece central, como argumenta Kavka:

Em última análise, tanto a proximidade espacial quanto a temporal são inseparáveis da proximidade emocional ou da capacidade da câmera de fazer com que eu me sinta como se estivesse lá, de fazer com que me importe com o acontecimento, e de me atrair para o interior de uma relação íntima com aquele que está no frame (KAVKA, 2008, p. 6, tradução nossa).

Apesar da capacidade que a televisão tem de nos inserir nas cenas mostradas e da possibilidade de aproximar os outros distantes de nós, ainda persiste um caráter da interação mediada pela televisão que ameaça, de certa maneira, todo o sentido de agregação ou de fundo moral que possa residir na exibição televisiva dos testemunhos do sofrimento em *close-up*: a não reciprocidade (FROSH, 2009a). Mesmo no cerne dessa esfera de intimidade criada pelo apelo aos rostos, permanece a assimetria entre aqueles que olham e aqueles que são vistos, a qual, inclusive, resguarda os primeiros de qualquer forma de resposta hostil por parte dos sujeitos retratados. Até porque “esses rostos podem ser seguramente ignorados sem que os ofendamos” (FROSH, 2009a, p. 93, tradução nossa).

### 3 DO TESTEMUNHO SOFRIMENTO À LINGUAGEM DA PIEDADE

A produção de intimidade resulta de uma estratégia diferente no programa *A Liga*, da Rede Bandeirantes. Na edição de 21 de junho de 2011, a qual também abordou o vício em crack, o conhecido jornalista Rafinha Bastos, então apresentador e repórter, dispôs-se a acompanhar um dia inteiro da vida de um dependente de crack. Esse homem é Paulo “13”, tornado personagem de um extenso percurso narrativo no qual, acompanhado pelo repórter e por cinegrafistas, ele sai pelas ruas de Brasilândia, distrito de São Paulo, em busca do que comer, de dinheiro e, principalmente, de crack. Ao longo da jornada, “Treze”, como passa a ser chamado, dá testemunho do próprio sofrimento sem se furtar da câmera, nem mesmo nos momentos mais críticos do consumo da droga.

Somos convocados pelo programa a acompanhar e testemunhar a rotina de Treze desde quando acorda, sendo abordado pelo repórter (que demonstra haver um acordo prévio para abordá-lo daquela forma), até o momento em que conclui um dia inteiro de consumo, intercalado com pequenos serviços feitos para financiar o vício. Em diversas ocasiões, Treze conduz o jornalista e a nós mesmos para os momentos mais radicais de sua viagem, como quando entra num imóvel abandonado, sujo e fétido, segundo o depoimento do repórter, para

preparar e fumar a primeira pedra daquele dia, obtida a expensas de algumas doações e de pagamentos adiantados por pinturas em estabelecimentos comerciais do bairro. Diante da câmera, que o espreita em *zoom* por detrás do mato denso que toma conta do lugar, Treze fuma, segura o trago, bafora e alucina com a pedra (FIG. 3 e FIG. 4).



**Figuras 3, 4 e 5** - Treze

**Fonte:** A Liga, 21 de junho de 2011, Rede Bandeirantes.

Em outro momento, já tarde da noite, Treze e Rafinha Bastos aparecem num bosque, junto a uma árvore, filmados em *night vision* para o quarto “pega” do dia. A imagem do rosto magro de Treze em primeiro plano e de seus olhos cintilantes pela luz noturna da câmera torna-se ainda mais marcante (FIG. 5). Aos poucos, a questão intimidade cede lugar àquela da superexposição daquele sujeito em sofrimento. À medida que Treze perde a lucidez diante do plano fechado, vamos perdendo a capacidade de localizá-lo naquele lugar intermediário no qual se reconhece uma “humanidade comum”. Consequentemente, do sentido de agregação fundado pelo testemunho do outro sofredor diante de nós resta apenas o fundo moral e a piedade. Aliada à não reciprocidade característica da mediação televisiva, a superexposição privilegia certa organização da interação ancorada na espectralidade do sofrimento alheio.

A mediação televisiva atribui ao espectador a posição de sujeito moral, de testemunha que se sente levada a agir sobre o sofrimento. Daí a tensão entre o sentimento de “estar no local” e a impotência de agir, provocada pela distância que se separa o espectador do local onde este não se encontra. É neste ponto de tensão que se concentram as políticas que instrumentalizam o

sofrimento à distância – e que a piedade se torna eloquente (CHOULIARAKI, 2009, p. 181).

Chouliaraki (2009) refere-se, sobretudo, às primeiras imagens televisivas dos ataques de 11 de setembro, diante das quais os espectadores, congelados pelo choque de violência, nada podiam fazer ante a urgência do acontecimento que se desdobrava nas telas. Em sua análise, a autora se baseia na argumentação de Boltanski (1993) acerca dos preceitos arendtianos da linguagem ou política da piedade, aplicada à problemática da representação do sofrimento à distância, de maneira a revestir os acontecimentos de uma dimensão de proximidade e, ao mesmo tempo, a implicar o espectador emocional e moralmente com o outro sofredor.

Além de tomarmos Treze por testemunha do próprio sofrimento, objeto de cortes, enquadramentos e movimentos de câmera diversos, nós, espectadores, somos também convocados a testemunhar aquele infortúnio. Também somos, portanto, objetos daquelas imagens, que nos interpelam e jogam com os efeitos dramáticos provocados pela captura das fisionomias. É parte desse jogo de linguagem, dessa estratégia retórica aproximar-se do rosto de Treze quando de sua mais evidente fragilidade: a dependência química e, conseqüentemente, afetiva e corporal. Essa estratégia é comparável aos rituais coletivos de exortação do crack, na descrição dos sociólogos e terapeutas que se ocupam especificamente desse problema: “O espaço e as condições franqueadas à expressão, por palavras e atos, de suas experiências trazem ao paciente a possibilidade de fazer ressoar no outro o que ele habitualmente sente na redundância de sua intimidade” (VIEIRA, 2010, p. 106).

Compreendido à luz da chamada linguagem da piedade, o plano fechado televisivo parece se alimentar exatamente do ponto expugnável do sofrimento de Treze, bem como do de Patricia. Tal mecanismo expressivo volta-se à captura do caráter insubstancial e impróprio dos rostos de que fala Agamben (2000), para quem mesmo os mais belos rostos equilibram-se num fio sobre um abismo: por serem unicamente comunicabilidade, contraem-se em expressões mesmo quando nada têm a expressar. Nas narrativas televisivas em questão, mesmo a aparente inépcia provocada pelo consumo imediato da droga atua como condutor dos percursos de sentido daquelas imagens. Treze é flagrado no momento mesmo da queima da pedra. Seu rosto depõe espontaneamente quando se transforma, entorpecido, diante de nós. No sentido inverso, Patricia presta um testemunho lúcido e sereno sobre a própria condição, embora a imagem se aproxime dela e, furtivamente, capte a sutileza de seu sofrimento.

No âmbito de uma linguagem da piedade, essa figura conceitual já não corresponde a um sentimento natural de empatia humana. A piedade é principalmente um elemento organizador da interação, constituído sob um pano de fundo político ordenador das relações entre sujeitos sociais a partir daquilo que um espectador é capaz de sentir por um sujeito sofredor. Tal princípio é sobretudo retórico, pois repousa sobre modos de interação centrados numa forma específica de observação, em vez da ação: “na observação dos desafortunados por aqueles que não partilham de seus sofrimentos, que não têm a experiência direta, e que podem, como tal, serem considerados afortunados” (BOLTANSKI, 1993, p. 16, tradução nossa). Trata-se, portanto, de denunciar um regime de espetatorialidade baseado na separação entre aquele que sente o sofrimento na pele e aquele que o assiste, de longe.

A diferença entre piedade e a compaixão parece residir exatamente no ponto de inflexão entre a visualização e a instrumentalização do sofrimento de outrem (BOLTANSKI, 1993). Diferentemente da compaixão, a piedade se volta ao infortúnio e à fraqueza de outrem porque sem os quais não poderia existir – e só por isso não lhes é indiferente, mas, ao contrário, têm neles todo o interesse. Trata-se, no entanto, de um interesse vazio, no sofrimento pelo sofrimento. A compaixão, por outro lado, é a capacidade de sofrer com os outros, orientada pela bondade e pela empatia. A questão que se coloca à problemática aparição daquelas testemunhas sob o recurso expressivo do rosto em primeiro plano à luz da linguagem da piedade é, precisamente, a do jogo entre a singularidade e a generalização daqueles sujeitos e suas experiências de sofrimento.

A política da piedade, segundo Boltanski (1993), faz face a uma dupla exigência: como política, ela visa à generalidade e à exemplaridade dos casos de sofrimento; como piedade, ela não pode abrir mão das singularidades, usadas a seu favor para alimentar sua relevância e urgência. Com isso, a linguagem da piedade resguarda uma distância espaçotemporal, mas também sentimental, a ponto de não se deixar abater, ela mesma, pelo sofrimento que transforma em imagens e narrativas. Essa postura parece orientar aquele aspecto do regime de visibilidade televisivo, a partir dos exemplos de Patricia e Treze. Aquelas narrativas se permitem penetrar nas desventuras daqueles sujeitos pela via dos rostos e *head shots* sem titubear, fazendo deles exemplares, mas também singulares, ou singulares em sua exemplaridade.

A propósito da fotografia e da presença ostensiva do sofrimento nessa iconografia, S. Sontag escreveu: “Parece que a fome de imagens que mostram corpos em sofrimento é quase tão sôfrega quanto o desejo de imagens que mostram corpos nus” (SONTAG, 2003, p. 38).

Essa “fome”, bastante coerente à linguagem da piedade, diz respeito não só à revitimização dos sujeitos, mas também às formas pelas quais a ordem discursiva telejornalística lida com a exposição do outro, ilustradas, até certo ponto, pelas operações através das quais ela torna visíveis os rostos de pessoas comuns dando testemunho de suas histórias de vida e de vício. Como ressalta Tait (2011, p. 1221, tradução nossa), é a busca por esses testemunhos que acaba por justificar uma “intrusão do sofrimento dos outros: fazer exigências a sujeitos impotentes que talvez não estejam em uma posição de consentir serem representados”.

Nesse sentido, essa forma específica de aparição centrada no rosto, exemplificada pelo trago de Treze e pela vergonha e franqueza do depoimento lúcido de Patricia, torna-se uma espécie de manobra visual, mas também política, orientada pela instrumentalização do sofrimento. De um flagrante de sofrimento que, a um só tempo, revela e aprisiona.

#### 4 TENSÕES ESTÉTICAS E POLÍTICAS

Até então, desenvolvemos nossa argumentação em torno de um aspecto específico do regime de visibilidade da televisão, a saber, o da aparição dos rostos como recurso expressivo de narrativas telejornalísticas sobre o sofrimento gerado pela dependência química de crack. É preciso, no entanto, tratar de outro aspecto dessa abordagem, segundo o qual os *head shots* já não designam tão somente um estratagema da linguagem televisiva voltado à instrumentalização do sofrimento dos sujeitos, de modo a satisfazer uma relação de espetatorialidade baseada na produção de intimidade e, ao mesmo tempo, na observação à distância. Trata-se, no limite, de observar nessas narrativas, e nos gestos de apreensão dos rostos dessas pessoas, uma forma de abertura às falas, aos corpos e, com efeito, às singularidades daqueles sujeitos.

No ponto crítico da aparição de Treze em *A Liga*, já ao final do dia, fumando as últimas pedras daquela jornada, o personagem traga o cigarro de crack diante da câmera, enquanto o jornalista aguarda quieto. Depois de consumir a droga, Treze exclama: “Que delícia, ó! Que da hora! Infelizmente, que da hora!”. Em seguida, Rafinha Bastos pergunta a Treze se, caso lhe oferecessem o apoio da própria família, um emprego, uma vida diferente daquela, ele ainda escolheria a vida que estava levando. De modo ironicamente lúcido e, ao mesmo tempo, revelador das realidades entre as quais ele supostamente poderia escolher, Treze responde: “Posso fumar? Entendeu? Entendeu? Então já é!”, e parte para outra tragada.

Embora seja perturbadora a proximidade a que chegamos de Treze por meio dos enquadramentos de rosto, a mesma narrativa que se propõe mostrar o perfil de um usuário de crack – um, e não o usuário –, explorando sua rotina diária em busca da droga, acaba por mostrá-lo de maneira bastante particular, tanto ao flagrá-lo em seus delírios, quanto ao exibir, pouco a pouco, sua vida, história e desgraça – segundo uma retórica visivelmente proibicionista. Dos “zumbis” que habitam as tão recorrentes imagens das cracolândias, mostradas, por exemplo, naquela edição de *A verdade de cada um*, o dependente de crack e morador de rua ganha um nome e um rosto, o de Paulo Treze, que tem sua história parcialmente contada, sua rotina mostrada e seu infortúnio minuciosamente exposto.

Em seu comentário sobre o potencial político das imagens, ora acusadas de mostrar em demasia o intolerável dos sofrimentos, ora questionadas por encobrir a realidade por dela fazer parte, Rancière (2012) põe em tensão precisamente a lógica informacional na qual há um desequilíbrio entre a palavra e a imagem, uma assimetria entre poder ser visto e poder falar. Trata-se de evidenciar a cisão interna a um regime de visibilidade apartado da dizibilidade, ou que regula os privilégios da tomada da palavra:

O que vemos, sobretudo nas telas de informação de televisão, é o rosto de governantes, especialistas e jornalistas a comentarem as imagens, a dizerem o que elas mostram e o que devemos pensar a respeito. Se o horror está banalizado, não é porque vemos imagens demais. Não vemos corpos demais a sofrerem na tela. Mas vemos corpos demais sem nome, corpos demais incapazes de nos devolver o olhar que lhes dirigimos, corpos que são objeto de palavra sem terem a palavra (RANCIÈRE, 2012, p. 94).

De certa forma, tanto *A Liga* quanto *A verdade de cada um* nos oferecem uma alternativa a essa lógica informacional, ainda que dela façam parte. Em ambas as narrativas, a aparição dos rostos de Patricia e de Paulo Treze coincide com a tomada de sua palavra, de sua história. E, mesmo que aquelas sejam tomadas roteirizadas, que as falas de Treze e de Patricia sejam, de certo modo, esperadas, elas ainda assim são as falas daqueles sujeitos, e não de outros. São testemunhos que se configuram no limite de um comum partilhado, de uma humanidade reconhecida diante de nós, de uma singularidade invadida e tornada íntima daquele que espreita de longe. Conforme comenta Marques (2014, p. 75), referindo-se à fotografia: “A imagem pode conferir rosto a um indivíduo, tornando-o sujeito a nossos olhos, e, por isso, por permitir sua aparência, faz emergir o lugar da política”.

A coincidência entre o enquadramento fechado nos rostos dos personagens de *A Liga* e *A verdade de cada um* e o momento em que aquelas narrativas se abrem aos seus testemunhos nos incita a reconhecer, nos primeiros planos televisivos, um lugar de desvelamento da

comunicabilidade que recobre os rostos expostos. Trata-se, sobretudo, da simultaneidade que outras imagens não conseguem alcançar: a *simultas* do estar-junto de múltiplos semblantes, de que falava Agamben. “Compreender a verdade do rosto significa tomar não a semelhança, mas, em vez disso, a simultaneidade dos semblantes, isto é, a inquieta potência que os mantêm juntos e os constituem como ser-em-comum” (AGAMBEN, 2000, p. 99, tradução nossa). Nesse sentido, o rosto visível torna-se limiar de um encontro regido pelo pares presença-ausência e proximidade-distância, e não mais apenas pelo binômio identidade-diferença.

Resta-nos ainda saber se essa abertura à palavra e essa exposição dos rostos dos sujeitos em sofrimento preparam, com efeito, um terreno propício à emergência dos sujeitos de palavra; ou se, por outro lado, também não lhes conferem uma exposição exagerada, na qual o sofrimento é hipostasiado em detrimento à própria singularidade do sujeito que o enfrenta. Já não se trata mais de enxergá-los como exemplares daquele sofrimento, como insinua a linguagem da piedade. Trata-se de questionar se Paulo Treze e Patricia são como que apagados pelo próprio sofrimento flagrado em seus semblantes e mostrado sem o menor pudor.

Como ressalta Marques (2014), a suspeita sobre esse apagamento corresponde ao que Didi-Huberman (2008) chamou de povos expostos ao desaparecimento (*exposés à disparaître*): estejam eles sub-expostos na sombra do esquecimento, da censura e da negligência, ou superexpostos ao excesso de luz do espetáculo. O autor ilustra ambos os casos com exemplos televisivos:

A sub-exposição nos priva de meios para ver simplesmente o que poderia ser questionado: é suficiente, por exemplo, não mandar um repórter e um fotógrafo ou uma equipe de televisão à cena de qualquer injustiça [...] em que tivessem a chance de alcançar seus objetivos, deixando-a impune. Mas a exposição excessiva não é muito melhor: luz em excesso cega. Os povos expostos a remoer imagens estereotipadas são, também, povos expostos a desaparecer. Por exemplo, os povos pobres dos reality shows, que riem, acreditam sinceramente estarem brilhando, mas chorarão em breve, tendo pena de si mesmos [...] antes de desaparecer nas lixeiras do espetáculo (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 25, tradução nossa).

Os rostos em primeiro plano parecem uma metáfora adequada a essa superexposição dos sujeitos, apagados pelo excesso de luz sobre si próprios. Esses indivíduos são, assim, tornados os objetos por excelência daquela instrumentalização do sofrimento, elevada, agora, à sua máxima potência: a da ofuscação. Sob essa perspectiva, os mesmos enquadramentos que

realçam rostos falantes e corpos capazes de agir podem reduzi-los a meros emblemas, substituíveis por rostos subsequentes, a partilhar outras experiências, tão ou mais eloquentes.

Entretanto, a crença no desaparecimento dos rostos encontra abrigo em pelo menos dois argumentos: em primeiro lugar, o de que os rostos se permitem serem reduzidos a essa condição de objetos do regime midiático; em segundo, na pressuposição de que os espectadores são incapazes de reconhecer essas imagens como produtos por eles consumidos. Nesse sentido, seria preciso olhar para esses rostos na televisão como indício de resistência, e menos como sinal de submissão a tal regime de visibilidade, responsável pela revitimização e pela anulação de toda e qualquer singularidade desses sujeitos. A esse respeito, concordamos com Marques (2014) quando afirma que

os povos sem rostos, fadados à desapareição pela invisibilidade construída pelo discurso predominantemente consensual dos holofotes midiáticos resistem ainda, porque não se deixam reduzir a conteúdos discursivos dados à interpretação conduzida. Se há formas de vida na imagem, são elas que impedem os rostos de desaparecerem sob a luz do discurso consensual (MARQUES, 2014, p. 78).

O apanhar dos rostos pelo *close-up* televisivo mostra-se, nesse sentido, ambíguo em seu trabalho de exposição dos sujeitos: constitui-se como gesto voltado à encarnação do testemunho do outro, isto é, enquanto mediação entre o sofrimento vivido por uns e assistido por outros, realizada através de uma linguagem que produz intimidade e exemplaridade; ao mesmo tempo, prepara o terreno de um encontro com o outro, com suas aventuras e infortúnios, através de seus semblantes, assim como de suas falas, de sua palavra. O mesmo holofote que embaça a aparição daqueles sujeitos, correndo o risco de torná-los vítimas novamente, impondo-lhes papéis pré-determinados nas histórias que eles mesmos contam, é a luz que lhes confere um lugar que podem ou não corroborar naquele regime de visibilidade e de dizibilidade.

Toda essa luminosidade dá ao espectador que assiste àqueles rostos à distância a chance de, por um lado, poder aplacar o desejo de imagens que mostram corpos em sofrimento e, por outro, a possibilidade de instaurar aquela unidade de agregação que permite o reconhecimento de uma humanidade comum – mostrada de perto pelo *close-up*, mas de longe pelo dispositivo televisivo. Embora os rostos e as falas de Patricia e de Paulo Treze sejam transitórios, substituídos na sucessão ininterrupta das imagens televisivas, eles ocupam, temporariamente, um tempo e um espaço nos quais, no limite, podem fazer ressoar no espectador algo relacionado ao que eles sentem habitualmente em suas intimidades. Não se

quer, com isso, reivindicar apressadamente um valor político àquelas imagens. Quer-se, antes, apenas reconhecê-las como formas de distribuição dos elementos da representação (RANCIÈRE, 2012): de olhares flagrados em seu sofrimento, mas também de falas que resistem à desapareição imposta pelas condições de vulnerabilidade.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz da abordagem do testemunho midiático, iniciamos nossa argumentação reconhecendo as imagens televisivas em primeiro plano como formas expressivas capazes de produzir intimidade com o sujeito que sofre e relata seu sofrimento diante da câmera. Nesse sentido, o testemunho midiático fundado no vis-à-vis televisivo conserva, inicialmente, pelo menos quatro aspectos relevantes: coloca-nos, enquanto espectadores, diante da singularidade e da ordinariedade do outro, detém um fundo moral responsável pelo reconhecimento de uma humanidade comum, exerce uma capacidade de dramatização instantânea a propósito dos rostos e fisionomias e mantém uma assimetria entre aqueles que olham e aqueles que são vistos sem poder devolver o olhar.

A partir dessa assimetria, argumentamos, em seguida, sobre a afinidade do primeiro plano televisivo com as estratégias próprias da chamada linguagem da piedade, marcada por um regime de espetatorialidade baseado na separação entre sujeitos que sentem na pele o sofrimento e aqueles que os assistem à distância. Nessas condições de representação, a aparição dos rostos sob esse enquadramento parece se alimentar precisamente da vulnerabilidade daquele que é filmado, fazendo dele personagem exemplar de certas situações de sofrimento, mas, ao mesmo tempo, sem prescindir de sua singularidade enquanto sujeito com um nome e um rosto. Tal compreensão, bastante cética, leva-nos a tomar o *close-up* como manobra visual orientada pela instrumentalização do sofrimento, que, depois de exposto, “só” pode ser visto.

A segunda assimetria, aquela entre poder ser visto e poder falar, no âmbito das imagens televisivas, levanta uma terceira polêmica quando nos apercebemos de que a aparição dos rostos dos personagens coincide com a tomada de sua palavra, de sua história. E, nesse sentido, a abertura daquelas narrativas aos testemunhos daqueles sujeitos ganha, nos primeiros planos, um lugar de desvelamento da comunicabilidade que encobre os rostos expostos. Esse lugar, no entanto, também se mostra perigoso em seu gesto de expor sem

pudor, de jogar luz em excesso sobre os sujeitos, impondo-lhes papéis pré-determinados nas histórias que eles mesmos contam.

Nesse ponto, deparamo-nos com a ambiguidade aparentemente inapelável daqueles enquadramentos em primeiro plano: ao mesmo tempo em que conferem aos sujeitos sofrendores um lugar no regime televisivo de visibilidade e de dizibilidade, esse lugar lhes é reservado, bem como seus papéis de sujeitos cuja singularidade parece sempre tributária de sua exemplaridade e transitoriedade.

Os enquadramentos de primeiro plano operados pelas narrativas televisivas de *A Liga* e *A verdade de cada um* demonstram, por fim, que os rostos celebrados por esse regime midiático - que certamente possui inúmeras outras formas de inscrição - subsistem diante de uma dupla ameaça: a da fugacidade e transitoriedade dos rostos convocados a ocupar espaços previamente designados e a repetir falas roteirizadas, bem como a da superexposição ancorada no franqueamento da expressividade do infortúnio alheio. No entanto, mesmo sob os holofotes midiáticos, resta àquelas testemunhas alcançarem uma possibilidade verdadeiramente humana: a de “tomar posse da impropriedade como tal, a de expor no rosto simplesmente a própria impropriedade, a de caminhar na obscuridade dessa luz” (AGAMBEN, 2000, p. 98, tradução nossa).

Portanto, a mesma abertura à comunicabilidade dos rostos, em meio à guerra midiática por seu controle, pode dar ensejo a modos de subjetivação capazes de restituir não apenas um rosto a uma identidade e uma fala prontas para virem à tona, mas também o inverso: capazes de restituir a um rosto uma identidade e uma fala. Eis uma face intrigante da televisão a se observar melhor e submeter ao escrutínio de novas análises.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. The Face. In: \_\_\_\_\_. **Means without end**: notes on politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

BOLTANSKI, L. **La souffrance à distance**: morale humanitaire, médias et politique. Paris: Métailié, 1993.

CHOULIARAKI, L. O 11 de Setembro, a sua colocação em imagens e o sofrimento à distância. In: DAYAN, D. **O terror espetáculo**: terrorismo e televisão. Lisboa: Edições 70, 2009. p. 173-192.

CHOULIARAKI, L. **The spectatorship of suffering**. London: Sage, 2006.

DIDI-HUBERMAN, G. Peuples exposés (à disparaître). **Chimères**, v. 1, n. 66-67, p. 21-42, 2008.



FECHINE, Y. **Televisão e presença**: uma abordagem semiótica da transmissão direta. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

FISHER, R. Uma análise foucaultiana da TV: das estratégias de subjetivação na cultura. **Currículo sem Fronteiras**, v. 2, n.1, p. 41-54, 2002.

FROSH, P. Phatic morality: Television and proper distance. **International Journal of Cultural Studies**, n. 14, p. 383-400, 2011.

FROSH, P. The Face of Television. **The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science**, n. 625, p. 87-102, 2009a.

FROSH, P. Telling presences: witnessing, mass media, and the imagined lives of strangers. In: FROSH, P; PINCHEVSKI, A. **Media witnessing**: testimony in the age of mass communication. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009b, p. 49-72.

GUTMANN, J. F. **Formas do telejornal**: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais. Salvador: EDUFBA, 2014.

KAVKA, M. Reality **Television, affect and intimacy**: Reality Matters. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

LAGE, Leandro. **Testemunhos do sofrimento nas narrativas telejornalísticas: corpos abjetos, falas inaudíveis e as (in)justas medidas do comum**. 2016. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciência Humanas, Belo Horizonte.

LEAL, B. S. Telejornalismo e autenticação do real. **E-Compós** (Brasília), v. 11, p. 1-13, 2008.

MACHADO, A. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.

MARQUES, A. C. S. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. **Discursos Fotográficos** (Online), v. 10, p. 61-86, 2014.

PETERS, J. D. Witnessing. In: FROSH, P; PINCHEVSKI, A. **Media witnessing**: Testimony in the age of mass communication. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009, p. 23-41.

PICADO, B. A ação e a paixão que se colhem num rosto: pensando os regimes de discurso do retrato humano no fotojornalismo. **Galáxia** (PUCSP), v. 18, p. 284-299, 2009.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TAIT, S. Bearing witness, journalism and moral responsibility. **Media, Culture & Society**, v. 33, n. 8, p. 1220-1235, 2011.

VERÓN, E. **El cuerpo de las imágenes**. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2001.

VIEIRA, R. As injunções da pedra. In: SAPORI, F.; MEDEIROS, R. **Crack**: um desafio social. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2010. p. 102-124.

XAVIER, I. **O olhar e a cena**: Hollywood, Melodrama, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.



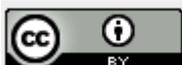
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

*Original recebido em: 04 de março de 2016*

*Aceito para publicação em: 01 de dezembro de 2016*

*Leandro Rodrigues Lage*

É mestre e doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). É professor titular da Universidade da Amazônia (Unama), vinculado ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC).



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons.

