



## O acontecimento em novas estratégias de autenticação televisiva<sup>1</sup>

*The event in new strategies authentication television*

**Carlos Alberto Carvalho<sup>2</sup>**  
**Leandro Rodrigues Lage<sup>3</sup>**

**RESUMO** A proposta do trabalho é explorar o apelo aos personagens e o crescente uso de imagens amadoras como estratégias do dispositivo televisivo para narrar e autenticar acontecimentos. Pressupomos que essas operações teriam relação com o poder hermenêutico do acontecimento e com sua passibilidade. Tais estratégias são indicadoras de novos modos de se compreender o acontecimento no que se refere a não considerá-lo apenas como o referente a partir do qual as mídias nos dão conta do que ocorre no mundo.

**PALAVRAS-CHAVE** acontecimento; televisão; autenticação; narrativa.

**ABSTRACT** The purpose of this article is to explore the use of characters and the growing use of amateur images as strategies used by the television to report and to authenticate events. It was assumed that these operations are related with the hermeneutic power of the event and with its passibleness. Such strategies are indicative of new forms to comprehend the event not only considering it as the referential from which the medias show us what happens in the world.

**KEYWORDS** event; television; authentication; narrative.

---

1 Uma versão anterior deste trabalho foi apresentada pelos autores no 9º Encontro Nacional da SBPJor, em 2011, no Rio de Janeiro.

2 Professor do Departamento de Comunicação Social da UFMG, na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, onde desenvolve pesquisa sobre jornalismo, Aids e Homofobia, com financiamento da Pró-Reitoria de Pesquisa da UFMG e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais.

3 Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, com especialização em Comunicação: Imagens e Culturas Midiáticas pela mesma instituição. Pesquisador do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.

## Introdução

Chove intensamente. Veículos atravessam ruas tomadas pela água. Ao fundo, sons graves. Um frêmito inquietante. Em tom plangente, ressoa uma voz feminina: “Tô aqui no meio de um rio, moça. Não tem como socorrer a gente aqui, não? Cada vez mais a água vai subindo”. No total, 44 segundos de imagens espasmódicas se precipitaram sobre os espectadores do programa *Fantástico* exibido pela Rede Globo em 11 de abril de 2010. Imagens-emoção, imagens-acontecimento ou apenas imagens, vestígios, indícios? O que surge na tela, diante de nós, para descrever e explorar os acontecimentos que irrompem no mundo?

Realismo da simultaneidade, quebra das fronteiras espaciais, fluxo constante e fragmentado de imagens e narrativas... Todos esses elementos descrevem, em certa medida, a televisão enquanto dispositivo comunicacional. O dispositivo televisivo, contudo, é mais. Configura à sua maneira a realidade espaço-temporal que nos oferece, lançando mão das próprias estratégias de autenticação da realidade que apresenta (CHARAUDEAU, 2007; LEAL, 2008; GUIMARÃES; LEAL, 2008). A televisão apresenta, assim, um modo peculiar de lidar com os acontecimentos. A televisão é o lócus desses eventos que, ao saírem do mundo para a tela, tornam-se novas ocorrências, de outra ordem. Da ordem midiática.

Voltamos, então, à questão inicial: como os acontecimentos são dispostos no *even flow* televisivo? São aquilo que é fabricado pelo dispositivo? Para o teórico francês Régis Debray, autor de *Vida e morte da imagem*, a televisão revelaria um padrão claro de ordenamento: primeiro a

informação, depois o acontecimento, que não é o fato em si, mas o fato no momento em que é conhecido, em que é oferecido pelo apresentador e transmitido pela televisão segundo a lógica da fragmentação (DEBRAY, 1993). Acontecimento, nessa perspectiva, é sempre o que se passa na tela. Uma fabricação midiática. Um artefato midiático. Mas que ordem é essa de “fabricação” quando estamos diante de imagens como as mostradas pelo programa dominical? Nessa nova estratégia de autenticação televisiva – e o “nova”, aqui, diz respeito menos a um recurso inaugural do que a uma recente conjuntura na qual essas imagens adquirem novo estatuto e novos usos –, o acontecimento passaria a ser a própria captura amadora de imagens e sua posterior emissão, uma espécie de meta-acontecimentos, nos termos de Rodrigues (1993), que traria já na sua ocorrência certas condições (imposições) sobre os modos de narrá-lo? Ou ainda, segundo o autor, seriam meta-acontecimentos pela razão de terem sido capturados pelas lentes televisivas?

As imagens acima descritas, exibidas pelas reportagens do *Fantástico* de 11 de abril de 2010, nas quais foi narrado o caos provocado pelo temporal que recaiu sobre o Rio de Janeiro, em especial sobre Niterói, constituem, para nós, importantes evidências dessas estratégias cada vez mais usadas pela televisão para apreender e reconstruir os acontecimentos segundo suas próprias operações. O trabalho aqui proposto busca, a partir dessas reportagens, escrutinar duas dessas operações de autenticação da realidade televisiva: o crescente uso de imagens amadoras para a descrição do acontecimento e o recorrente apelo aos personagens.



Nosso argumento é que essas estratégias televisivas ressaltam aquilo que Quéré (2005), na esteira do pragmatismo norteamericano, chama de caráter de passibilidade do acontecimento, na medida em que se verifica a presença constante de protagonistas das histórias, para que os espectadores manifestem identificações e, assim, se projetem na tela (ECO, 1984; LEAL, 2008; MARTINS, 2006), bem como o engajamento do espectador no sentido de fazer parte da difusão das imagens do acontecimento, tornando-se, também, um produtor (BRASIL; MIGRIORIN, 2010, p. 129; SIBILIA, 2008, p. 13) e, assim, compartilhando, a partir de vídeos produzidos de forma amadora, o modo como os acontecimentos organizaram suas próprias experiências. Ou seja, respondendo ao acontecimento.

Esta segunda hipótese certamente pressupõe, por parte do âmbito televisivo, uma abertura para que essas imagens sejam utilizadas na descrição dos acontecimentos, principalmente pelo efeito de real que elas provocam a partir do “frêmito inquietante”, da forma “caseira” com a qual são feitas, o que muito serve às estratégias de autenticação adotadas pela televisão numa espécie de retórica da evidência. Antes de aprofundar a discussão, no entanto, convém evocar algumas implicações da passibilidade do acontecimento para, em seguida, tratar dessas estratégias e relacioná-las com algumas evidências do objeto.

### **Acontece no mundo, acontece a alguém**

Na esteira do já bastante conhecido artigo de Quéré (2005) intitulado *Entre o facto e o sentido*:

*a dualidade do acontecimento*, ao título desta seção poderíamos acrescentar que “ambos se tornam” nessa dinâmica, pois se o acontecimento intervém no fluxo da experiência, o mundo e os sujeitos se modificam, mutuamente, a partir de uma “transação”. Diz o autor:

“Só há experiência quando há transacção entre duas coisas que não são exteriores uma à outra, por exemplo, entre um organismo e o meio ambiente que o rodeia, em que cada um é afectado pelo outro e reage segundo a sua constituição” (QUÉRÉ, 2005, p. 68).

Portanto, como interpreta Simões (2010, p. 3), pensar o acontecimento como uma interrupção na continuidade da experiência é considerar essa “transação entre o agir e o sofrer que relaciona sujeitos e acontecimentos”, fazendo com que os segundos promovam uma reorganização da experiência dos primeiros. Em termos midiáticos, e mais precisamente televisivos, é se perguntar em que medida filmar os acontecimentos amadoramente abre, para além do interesse das emissoras de ofertar material exclusivo e manter laços de fidelidade com a audiência, um novo campo para a própria perspectiva do agir-sofrer individual, de pessoas que se ocupam de mostrar a outras, ao menos em parte, os modos como vivenciaram o acontecimento agora compartilhado. Em outros termos, trata-se de explorar o campo de investigação que se insinua quando tais gestos de experienciar os acontecimentos se tornam mais comuns não somente na televisão, mas também em diversos outros dispositivos e instâncias comunicacionais e não necessariamente midiáticos, tais como *blogs*, redes sociais.

A partir dessa ação do acontecimento sobre os sujeitos e de sua reação, pode-se modificar o acontecimento? Para Quéré, não nos limitamos a “suportá-lo”. Respondemos a ele, enfrentamo-lo, apropriamo-nos dele, de modo a integrá-lo à nossa vida e, assim, reconfiguramos nosso passado e nosso campo de possíveis. Contudo, esse revide tem limites: O que aconteceu já não pode ser modificado (QUÉRÉ, 2005). Podemos narrar o acontecimento, com toda a dinâmica de sentidos implicada nesse gesto, assim como entendê-lo enquanto consequência de fatores que o precederam, ou como o início de um novo tempo, só não temos como mudar as experiências tidas, o que já vivemos e o que nos afetou.

A passibilidade do acontecimento – assim como o seu poder hermenêutico – é o que nos permite, por exemplo, afirmar que nem tudo que ocorre no fluxo da experiência é, propriamente, um acontecimento. O que é decisivo, para esse aspecto, não é apenas sua exploração pela mídia, mas seu poder de afetação. É necessário o encontro e um pequeno atrito entre dois polos, a ocorrência e o sujeito, para que o acontecimento exista de fato – e se torne, posteriormente, um fato, compreendido e situado no tempo e no espaço.

Não se trata de negar o papel da mídia na apropriação dos acontecimentos, mas de demarcar posições. E, segundo Quéré (2005), que se apoia no esquema habermasiano da ação comunicativa, a posição da mídia é justamente essa: identificar e explorar os acontecimentos e, com isso, dar a ver suas causas e consequências de forma que seja possível a configuração da ação coletiva no sentido de esboçar soluções para o campo problemático revelado e desenhar a figura dos sujeitos afe-

tados. Mas, acrescentamos, e em parte tentando responder questões colocadas anteriormente, para além da experiência com o acontecimento, filmá-lo com câmeras amadoras e oferta-lo à mídia parece configurar novos modos do agir-sofrer que podem, inclusive, fazer parte de processos de apreensão do acontecimento, de interpretá-lo. Modos de reivindicar, por exemplo, que no futuro acontecimentos como aqueles filmados não voltem a se repetir como experiência desagradável no curso cotidiano da existência.

É nesse ensejo que podemos falar da televisão como um desses dispositivos midiáticos de assimilação e reconfiguração dos acontecimentos. Como nos lembra Duarte (2004, p. 110), “é o que fica enquadrado, é o movimento das câmeras, é o trabalho de edição e sonoplastia que determinam o que e como os acontecimentos vão ser mostrados”. Televisionado, o acontecimento deixa de ser o acontecimento mesmo. Torna-se outro, vicário, sem perder necessariamente seus potenciais de revelar, de ser revelado, de afetar, de ser afetado.

Não teríamos a pretensão de verificar todas as formas pelas quais os acontecimentos são capturados pelo dispositivo televisivo, de modo que nos ateremos ao trabalho telejornalístico de apreensão dos acontecimentos, fazendo a ressalva de que, por escolha e em razão do recorte temático do trabalho, não se entrará no mérito dos gêneros televisivos. Por ora, basta-nos entender que o programa *Fantástico*, embora não seja essencialmente um telejornal, utiliza de estratégias de exploração dos acontecimentos semelhantes às utilizadas por aquele formato, embora tente suavizar o rigor jornalístico e não se constitua exclusivamente de matérias e reportagens.



## A tela no acontecimento

A questão do real na televisão parece estar sempre presente nos estudos desse dispositivo: ora como elemento definidor de gêneros (JOST, 2004), ora como objetivo almejado pela construção discursiva da tevê (MARTINS, 2006). Somos levados a concordar com essas perspectivas quando nos detemos, por exemplo, na relação entre imagem e visível. Na esteira de Merleau-Ponty, Fahle sugere pensar a estética televisiva a partir da diferença entre imagem e visível:

Uma imagem é uma formação visual emoldurada e composta; ela tem um lugar histórico e medial determinável; é um documento e uma representação; pode ser determinada por conceitos de espaço e tempo; é uma condensação do visível; emerge a uma correlação estreita com o dizível. O visível, ao contrário, é múltiplo e variável; é um campo do possível e do simultâneo; é o campo do qual se originam as imagens e para o qual, talvez, voltarão. É o exterior da imagem moderna (FAHLE, 2006, p. 197).

Fahle sugere que, na modernidade, tornou-se cada vez mais estreita essa imbricação entre imagem e visível, que se iniciou com a pintura moderna e a fotografia, evoluiu com a imagem cinematográfica e teve seu “ponto final” na televisão, de tal forma que se tornou cada vez mais difícil olhar para um objeto empírico e apontar a diferença entre imagem e visível. Contudo, a televisão, reconhece o autor, se encontra ainda no bojo do que seria uma “luta permanente” entre essa dicotomia, por se tratar de dispositivo que perse-

gue desesperadamente o próprio apagamento de sua aparição enquanto mediação.

A transmissão ao vivo, por exemplo, remete-nos justamente a uma ideia de apreensão imediata do real, do acontecimento. Para Jost (2004, p. 33), os “telejornais, os documentários e os “direto” nos dão a impressão de serem testemunhas do mundo”. Nesses casos, a imagem é – ou finge ser – o mundo, o acontecimento em sua totalidade. Pretensamente, tudo é enquadrado. Eis a lógica do efeito de realidade, que se cumpre “quando se presume que ela [a televisão] reporta diretamente o que surge no mundo” (CHARAUDEAU, 2007, p. 111). Mas, evidente, não se pode pretender qualquer modo de mostrar diretamente o mundo, qualquer espécie de “transparência” que retirasse quaisquer formas de mediação, assim como não se pode negligenciar os modos como as imagens televisivas serão lidas, em seus múltiplos processos de fruição.

Em seu texto clássico sobre a neo e a paleo-televisão, Eco (1984) já dizia que a paleotevê tem buscado cada vez mais desaparecer como sujeito da enunciação, como mediadora de um mundo que, se não é o real em sua totalidade, é transmitido tal como. “Não está mais em questão a verdade do enunciado, isto é, a aderência entre o enunciado e o fato, mas a verdade da enunciação que diz respeito à cota de realidade daquilo que aconteceu no vídeo” (ECO, 1984, p. 188). A questão é: a verdade da enunciação, as estratégias de autenticação, a busca incessante pelo efeito de real garantem esse enquadrar totalizante do mundo?

Se nem o real se reduz ao visível, este também não se resume à imagem. Nesse ponto, tendemos

a concordar com Leal (2008) no que diz respeito à impossibilidade de se inscrever o mundo no espaço reduzido da tela. A televisão, assim, operaria a partir de recortes, a partir dos quais constrói uma outra realidade. Uma realidade televisiva onde o que o enquadrar não alcança é ocultado como se nem mesmo existisse (LEAL, 2008, p. 3). Assim, o termo “realidade televisiva” nos aparece não enquanto relação entre o dispositivo e uma realidade que lhe antecede, mas a realidade que o dispositivo articula, configura – embora não a construa.

Os acontecimentos, como parte do mundo que a televisão oferece aos espectadores, surgem, então, com as marcas da tela. Sua representação na tevê estaria, assim, sempre condicionada à aparição de um elemento próprio visualizável. Como já disse Debray (1993), quando a realidade do acontecimento tem como critério a chegada do seu vestígio, o acontecimento se torna o próprio vestígio, ou, talvez, um encaixe de vestígios de forma que se assemelhe a um todo representável.

Na televisão, a despeito da pretensão totalizante de seu discurso, o acontecimento é sempre da ordem do vestígio, uma vez que a revelação de qualquer imagem resulta da “condensação de fragmentos do visível em uma unidade significativa presa a uma ‘tela’” (LEAL; VALLE, 2009, p. 133). Essa constatação nos remete a um estudo comparativo sobre duas modalidades de experiência mediada: a televisão e o documentário. Se, no documentário, sabe-se previamente que o real não é completamente filmável, representável, resta à televisão “pelejar” para que seus enquadramentos e recortes passem despercebidos pelo espectador (GUIMARÃES; LEAL, 2008).

## O acontecimento na tela

Quais seriam as estratégias adotadas pela televisão para conferir autenticidade aos recortes e enquadramentos que faz dos acontecimentos? Definimos duas práticas como estratégias de autenticação que nos servirão de base para discutir a configuração televisiva dos acontecimentos: a utilização de personagens para “humanizar” os acontecimentos e o crescente uso do que se convencionou chamar de “imagens amadoras”. Essas duas estratégias, adotadas daqui em diante como categorias de análise, não foram definidas a esmo, mas sim por sua relação com a passibilidade enquanto uma qualidade do acontecimento.

As formas pelas quais a televisão recorre aos personagens para explicar os acontecimentos são mencionadas, tangencialmente ou de forma mais central, por diversos autores que se ocupam de compreender o dispositivo televisivo e suas formas de interação. Os personagens são citados ora como protagonistas dos acontecimentos narrados pela televisão (ECO, 1984; DUARTE, 2004; CHARAUDEAU, 2007), ora como aqueles a quem é delegada uma parte da enunciação, criando assim um vínculo mais próximo com o espectador (LEAL, 2008; LEAL; VALLE, 2009), ou mesmo como meras figuras complementares, que fazem parte da enunciação apenas para contar sua “versão” da história (MACHADO, 2003; MARTINS, 2006); versão essa, diga-se, submetida à própria lógica narrativa.

Embora a princípio discordantes, esses modos de olhar para o papel dos personagens narrativos nos parecem complementares, uma vez que nenhuma dessas perspectivas questiona o vínculo



entre os indivíduos selecionados para fazer parte da enunciação e o acontecimento em si. São todos intermediários dos acontecimentos reportados. Teriam esse status justamente porque, de alguma forma, “sofreram” o acontecimento. Estavam lá, testemunharam, tiveram aquela experiência. Seria esse, então, o requisito para os personagens narrativos? O que dizem é indispensável para contar o acontecimento ou estão lá apenas para certificar: “isso aconteceu mesmo, olhem meu estado!”?

Nesse sentido podemos pensar na segunda estratégia de autenticação/narração que abordaremos: a utilização de imagens amadoras nas narrativas televisivas. Do ponto de vista técnico, Machado (2003) nos lembra que o telejornal é, naturalmente, composto de uma mistura de diferentes tipos de imagem e som. O autor cita as gravações de arquivo, fotografias, gráficos, legendas, locução, música, ruídos, mas não faz referência às imagens amadoras, talvez porque o uso desse tipo de imagens tenha se tornado mais frequente recentemente – ou porque esteja preocupado com um modelo dominante de fazer televisivo.

Partindo desse pressuposto, e do que o objeto nos mostra de antemão, podemos afirmar que essas imagens têm feito parte desse conjunto técnico que constitui a transmissão televisiva, embora tenham outra origem que não a do rigoroso sistema produtivo da televisão. De onde vêm essas imagens sem autoria institucionalizada, que destoam tanto do high definition, do asseio televisual? De que modo tais imagens são usadas para narrar os acontecimentos? Seriam apenas mais uma estratégia de autenticação do discurso televisivo ou se tornaram as próprias “imagens-

-acontecimento” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010)?

Para seguir nessas duas direções, definiremos subcategorias de análise para compreender o objeto e, se não responder a esses questionamentos, ao menos contribuir para a formulação de uma resolução, ou mesmo de outras inquietações. Na categoria “personagens”, examinaremos mais atentamente de que forma a fala desses indivíduos é inserida na narrativa – o que eles falam –, o que liga esses discursos ao acontecimento – esses depoimentos servem para explorar, descrever, representar o acontecimento? – e como esses sujeitos são descritos pelas reportagens – as pessoas escolhidas para falar.

Na categoria “imagens amadoras”, buscaremos verificar em que contexto elas são inseridas na narrativa do acontecimento televisionado – a função delas no interior da reportagem –, o que elas trazem de vestígio do próprio acontecimento – são, de fato, imagens-acontecimento? – e, a partir desses indícios e das pistas deixadas por Brasil e Migliorin (2010), voltaremos à instância de produção dessas imagens com base na discussão que fizemos sobre a relação entre espectador-produtor e acontecimento.

### **Sofrer o acontecimento**

O primeiro personagem da reportagem veiculada pelo *Fantástico* é, seguramente, o mais peculiar. Tanto por ser o que mais ilustra o drama de quem sentiu na pele as consequências dos temporais que atingiram o Rio de Janeiro, quanto por ter sido o mais afetado pelos modos de configuração da narrativa televisiva. O salvamento de

Seu Edmo, um senhor de 65 anos, vítima de um deslizamento no morro do Bumba, em Niterói, foi longamente filmado e contado pelo programa.

No início, Edmo era apenas um nome sem rosto. Estava soterrado naquele buraco sobre o qual os bombeiros se debruçavam. O repórter ou produtor pergunta: “Tem alguém aí, amigo?”. O bombeiro: “Tem”. Ao fundo, em volume baixo, gritos de aflição que parecem vir de dentro do buraco: “Ai, ai, ai!”. Quase um minuto depois é que aparecem as primeiras imagens de Seu Edmo, ferido e coberto de lama, ainda na cavidade. A imagem, então, é interrompida por outras imagens do acontecimento, seguidas pela locução: “O salvamento de Seu Edmo, um momento de emoção e esperança na tragédia do Morro do Bumba, em Niterói, você acompanha na cobertura especial do *Fantástico* de hoje”.

O desfecho do salvamento só foi contado ao final do programa, o que revela tanto o caráter fragmentado do sintagma televisivo – fragmentado, mas de modo a se integrar num fluxo – quanto a própria construção narrativa de um suspense, para manter a expectativa. Além da conclusão do salvamento, com 4 minutos e 30 segundos de imagens do trabalho feito pelos bombeiros e paramédicos, o *Fantástico* também exibiu uma entrevista com o Seu Edmo, feita no dia seguinte ao episódio. Mas, antes de nos atermos à fala do personagem, merece destaque o fato de a entrevista ser um complemento à história de Seu Edmo. Antes, portanto, de ser uma figura enunciadora, Seu Edmo foi o protagonista, o personagem central daquela história. E, nesse sentido, ajudou a montar o quebra-cabeça do acontecimento, mostrando o drama de quem esteve próximo da morte, mas não

chegou a engrossar a extensa lista de vítimas fatais daquele desabamento. Drama, portanto, que compõe uma das faces do acontecimento.

A entrevista começa com o anúncio feito pelo apresentador: “O *Fantástico* reencontrou um dos principais personagens dessa reportagem que você acabou de ver”. Junto à imagem de Seu Edmo, que aparece com a perna enfaixada e coxeando, a locução descreve o “homem que foi tirado com vida pelos bombeiros”, que “está vivendo na casa da patroa da mulher dele”.

Aquela noite, para mim, foi a noite mais terrorizária do mundo. Um cara de cabeça para baixo, assim, com uma luz na testa me apanhou eu, abriu pra eu conseguir tirar minhas perna de lá de baixo da onde eu tava. Se ninguém não me tira, eu morro lá. Porque já tinha gás. O gás da minha casa estourou o bujão de gás lá dentro. Eu já fiquei com a boca seca e disse: “agora tô morto”. Mas eu acredito no Senhor e tô aqui, firme. [Ao fundo, um tema musical melancólico] Eu nasci naquele dia, depois que vocês me tiraram. Hoje eu não tenho nada, mas o que tenho agora é só minha vida. Minha vida, minhas filha e minha esposa. Daqui pra frente eu vou viver nova vida (FANTÁSTICO, 11/04/2010).

O relato de Seu Edmo nos parece menos uma “versão” do que a personificação, a encarnação do acontecimento. Com isso não queremos dizer que o acontecimento se reduz à história do personagem, mas, naquele contexto em que a maioria das vítimas do soterramento eram tiradas do morro sem vida, Seu Edmo foi posto no papel de re-



presentante, de porta-voz daqueles que o sofreram. Trata-se, como aponta Leal (2008, p. 5), “de uma estratégia de singularização em que o tema geral e as perspectivas que a notícia apresenta aparecem encarnadas em figuras específicas”. Para o que nos interessa aqui, também uma forma de melhor indicar os modos de “sofrer” o acontecimento, não apenas como a dimensão pessoal da experiência, mas também como estratégia de, a partir da personagem, a televisão compartilhar com sua audiência a experiência vivida, neste caso, pelo Seu Edmo. Ou seja, estende-se o acontecimento não apenas ao ver, mas ao ver o sentir.

Havia outras vítimas e, provavelmente, outras vítimas retiradas com vida, mas, na impossibilidade de inserir todas na narrativa, há uma seleção na qual fica clara a opção por personagens cuja história é mais dramática ou foi capturada pelas câmeras da televisão. Quanto maior é o impacto do acontecimento sobre o sujeito, tanto melhor é o personagem. Ou quanto mais imagens há do sofrimento mesmo do acontecimento, tanto melhor é a história. No caso de Seu Edmo, a entrevista acrescentou poucos detalhes à descrição do acontecimento. Revelou a ameaça de explosão nesses casos de deslizamento e narrou a agonia de estar soterrado, imobilizado, por tempo indeterminado.

A perda e a recuperação da esperança evidentes nas palavras de Seu Edmo servem tanto à exploração do acontecimento quanto ao espetáculo televisivo. Isso nos remete ao que Martins (2006) chama de espaço da alteridade. Isto é, mais do que descrever os personagens como modelos que servem à identificação com os espectadores, como propunha Eco (1984), podemos vê-los como

a representação de um estranho, de um diferente, do que não se quer para si próprio e, portanto, do que nos toca, nos impressiona, desperta em nós a compaixão.

### O acontecimento que é nosso

Filmar o acontecimento significaria o que se não, de algum modo, apoderar-se dele? E é na representação que, como diria Comolli (2008), ao tratar do documentário cinematográfico, o dispositivo se revela. No caso das imagens amadoras, esse apoderar-se não poderia se dar de modo mais próprio, particular. No entanto, as mídias têm se mostrado cada vez mais abertas a essas apropriações individuais e não-profissionais dos acontecimentos. Não apenas a cobertura do *Fantástico*, abordada em parte neste estudo, mas a cobertura da Rede Globo sobre os deslizamentos e enchentes provocados pelo temporal no Rio de Janeiro foi povoada e, talvez, complementada por essas imagens, “devoradas” pela televisão.

O *Fantástico*, porém, fez uma apropriação muito particular – narrada no início deste trabalho. O programa começou com um jogo de imagens amadoras misturadas a imagens profissionais, com uma produção sonora composta por músicas tensas intercaladas por frequências de rádio que pareciam ser dos bombeiros. Um jogo em que cada imagem produz sentidos individualmente, ao mesmo tempo em que outros sentidos são possíveis a partir do conjunto delas. Imagens caóticas do caos. Da chuva que não para. Da água que toma conta de vias, casas. Das pessoas e dos carros tentando sair do lugar. Paradoxalmente, ao mes-

mo tempo em que essas imagens representam um acontecimento a partir de vestígios em desordem, são colocadas diante do espectador na abertura do programa, quando se espera uma contextualização mais clara e ordenada do acontecimento.

A imagem que mais chama atenção, nesse conjunto, é a de um motociclista que anda pela rua alagada e cai no que parece ser um bueiro que, segundo as narrativas, fica em Copacabana. Como a fotografia que recorta o instante mesmo do acontecimento, a câmera, que não era a da rede televisiva, flagrou um micro-acontecimento a princípio irrelevante, mas que foi repetido incessantemente em praticamente todas as reportagens da Rede Globo naquela semana. Trata-se, sem dúvida, de uma imagem amadora. Mas é preciso saber o que a torna imagem amadora.

Engajados em compreender como essas imagens têm se disseminado em diversos âmbitos da vida, Brasil e Migliorin (2010) propõem algumas definições. Imagens amadoras surgem de lugar nenhum. Não têm autoria nem pessoa responsável. São produzidas e difundidas de forma obscura, clandestina, subterrânea. Embora sejam “caseiras”, agressivas, não-profissionais, têm se disseminado viroticamente e se articulado com diversas instâncias de produção midiática. Entre elas a televisão. E estariam fundadas, por um lado, num aparente aumento do interesse pela intimidade não apenas das celebridades, mas do homem ordinário, e, por outro, nas condições técnicas que hoje nos permitem empunhar um celular, captar e distribuir cenas (BRASIL; MIGLIORIN, 2010; SIBILIA, 2008).

A imagem da moto em Copacabana, porém, permite-nos flexibilizar pelo menos um dos apon-

tamentos sobre essas imagens: a ideia de anonimato da instância produtora. No caso em questão, a imagem foi enviada ao portal G1, da Rede Globo, e, em seguida, usada nos telejornais, o que reforça essa crescente articulação com diversas mídias. Por outro lado, o autor da imagem, Danilo Bittencourt, foi revelado e, inclusive, concedeu entrevista ao portal e a um programa televisivo da emissora para explicar a imagem no sentido de denunciar a existência do buraco que provocou não apenas o acidente filmado, mas outros desastres, até começar a ser tapado pela prefeitura do Rio de Janeiro.

Seria esse, portanto, um exemplo de “imagem-acontecimento”? Para esboçar uma resposta, daremos um passo atrás. A imagem, portanto, foi produzida por uma instância externa ao sistema midiático que, a partir de um engajamento, tomou a iniciativa de enviá-la ao portal, previamente aberto à captura dessa imagem. Do portal, ganhou a televisão e, assim, chamou a atenção dos atores políticos para que o problema ao menos começasse a ser resolvido. E, como podemos perceber no *Fantástico*, fez parte de uma representação do acontecimento, um modo de melhor mostrá-lo.

A imagem, enquanto recorte do visível, não dando conta, portanto, da totalidade do acontecimento, atestaria muito mais o caráter de passibilidade dos eventos – e o de uma reação muito particular, estimulada em parte por uma lógica midiática recente – do que propriamente para a constituição mesma desses fenômenos organizadores de nossa experiência. Sim, dizemos passibilidade no que diz respeito ao poder de afetação que eles, tanto o micro quanto o macro-acontecimento, causaram



primeiro no produtor daquela imagem e, depois, nos espectadores. São, também por essa razão, parte de novos processos de autenticação da “realidade” que a televisão se coloca como missão nos mostrar cotidianamente. Captadas diretamente por quem vivenciou os acontecimentos, mostrariam a experiência frente a eles.

### Considerações finais

A televisão, como dissemos, e de onde partimos para construir este trabalho, tem um modo peculiar de lidar com os acontecimentos. Pois, ao mesmo tempo em que se utiliza de estratégias para dar a impressão de ubiquidade, explora os eventos e nos mostra faces do acontecimento que nem sempre são visíveis à primeira vista, ou mesmo relevantes numa visada inicial. Recuperando os termos de Adriano Duarte Rodrigues (1993), ela tem ampliado a oferta de meta-acontecimentos, no sentido de que se tornam notícias não somente pela sua ocorrência, mas principalmente por terem acontecido diante das câmeras, como a explosão da nave espacial no momento do seu lançamento ou a morte do piloto durante a corrida, em ambos os casos, em transmissões “ao vivo”. Na era da proliferação dos dispositivos com câmeras, a abundância de possíveis meta-acontecimentos, no sentido de sua captura amadora, é acompanhada de novos modos de “sofrer” o acontecimento e de compartilhar com outros as experiências.

E os personagens estão no meio dessas estratégias, servindo à produção de uma “realidade televisiva” (LEAL, 2008). Observamos que a história

dos personagens se confunde com o próprio desenrolar do acontecimento, o qual precisa estar encarnado no sujeito que o sofreu, de modo que seja composta uma das faces do acontecimento: sua passibilidade. Os personagens, assim, servem não apenas como modelo para a identificação dos espectadores, mas também como a própria representação do outro, do diferente, daquele que nos desperta a compaixão.

Uma indagação, no entanto, emerge: em que medida, no caso da reportagem do *Fantástico*, recorrer ao personagem e ao drama por ele vivido é parte da estratégia de melhor narrar o acontecimento “enchente que assola o Rio de Janeiro”, ou significa colocar à margem o “acontecimento original” para que o drama particular se sobressaia? Ainda: Descolada da enchente, a narrativa ali efetivamente construída poderia dizer de qualquer outro acidente natural ou provocado pela imprudência humana, e nessa condição, a passibilidade diria não do impacto sobre uma personagem “exemplar” para a compreensão da enchente como acontecimento que afeta a milhares de outras pessoas, mas singularmente de um drama pessoal. Em outros termos, uma estratégia como a adotada pelo *Fantástico* embaralha os próprios modos como os acontecimentos têm sido narrados pela televisão, exigindo a criação de novos modos de apreensão.

Já o uso crescente de imagens amadoras indica uma mudança na relação entre espectadores e a televisão, no sentido de que os primeiros são, cada vez mais, convocados a participar e criar, eles próprios, as suas imagens (BRASIL, 2010), que tornam-se de todos. Tais imagens revelam a dimensão da afetação dos acontecimentos, tra-

zendo novos elementos para a compreensão dos modos como eles se oferecem como campos problemáticos por afetarem alguém ou uma coletividade. De qualquer modo, as imagens amadoras são eficazes como recurso de autenticação, como esforço de, a despeito de qualquer crítica ao caráter fragmentário das narrativas televisivas, indicar um esforço de juntar o máximo de imagens possível na transformação da condição de estilhaços em algo dotado de inteligibilidade, que, no limite, revelaria a natureza hermenêutica que Quéré reivindica para o acontecimento.

Finalmente, a televisão menos apreende do que toma posse dos acontecimentos, num processo de reconstituição de seus vestígios segundo o qual os sujeitos afetados participam de pelo menos dois modos: encarnando o próprio acontecimento e dando a ver, amadoramente – e não amadoristicamente –, alguns de seus fragmentos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARQUEMBOURG, J. Entre fato e sentido: contar o acontecimento. *Trajectos - Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, n. 6. Lisboa: ISCTE, 2005.

BRASIL, A. Formas de vida na imagem: da indeterminação à inconstância. In: Encontro da Compós, 19, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2010.

BRASIL, A; MIGLIORIN, C. A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras. *Ciberlegenda*, n. 22. Rio de Janeiro: UFF, 2010.

CHARAUDEAU, P. Informar em que circunstâncias? In: CHARAUDEAU, P. *O discurso das mídias*. São Paulo: Contexto, 2007.

COMOLLI, J.L. Estudos em Toulouse: representação, mise-en-scène e mediatização. In: COMOLLI, J.L. *Ver e poder. A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DEWEY, J. Tendo uma experiência. In: LEME, M (Org.). *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DUARTE, E. B. *Televisão: ensaios metodológicos*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ECO, U. Tevê: a transparência perdida. In: ECO, U. (Org.). *Viagem na irrealidade cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FAHLE, O. Estética da televisão: Passos rumo a uma teoria da imagem da televisão. In: GUIMARÃES, C.; LEAL, B. S.; MENDONÇA, C. C. (Orgs). *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FRANÇA, V.; ALMEIDA, M. O caso Fernanda Karina: as potencialidades do acontecimento. In: Colóquio Brasil-França de Ciências da Comunicação



e da Informação, 7, 2006, Echirolles. *Anais... Echirolles*: Université Stendhal-Grenoble III, 2006.

GUIMARÃES, C; LEAL, B. S. Experiência estética e experiência mediada. *Intexto*, v. 2. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

JOST, F. *Seis lições sobre a televisão*. Porto Alegre: Sulina, 2004.

LEAL, B. S. Telejornalismo e autenticação do real. *E-Compós*, v. 11. Brasília: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2008.

LEAL, B. S.; VALLE, F. P. Informação e imagem no telejornalismo. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 32, n. 1. São Paulo: Intercom, 2009.

MACHADO, A. *A televisão levada a sério*. São Paulo: Senac, 2003.

MARTINS, N. Informação na TV: a estética do espetáculo. In DUARTE, E. B.; CASTRO, M. (Orgs.). *Televisão: entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2006.

QUÉRÉ, L. Entre o facto e o sentido: a dualidade do acontecimento. *Trajectos - Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, n. 6. Lisboa: ISCTE, 2005.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. In: TRAQUINA, Nelson. *Jornalismo: questões, teorias e "estórias"*. Lisboa: Vega, 1993.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

SIMÕES, P. G. A potencialidade do conceito de acontecimento para a análise da imagem pública das celebridades: Ronaldo, o Fenômeno, e seu casamento com Daniella Cicarelli. In: Encontro da Compós, 19, 2010, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, 2010.

#### **O acontecimento em novas estratégias de autenticação televisiva**

Carlos Alberto Carvalho,  
Leandro Rodrigues Lage

Data do envio: 21 de setembro de 2012.  
Data do aceite: 18 de dezembro de 2012.

