

## TRAGÉDIA E EMOÇÃO: A NARRATIVA SOBRE O RESGATE DOS 33 MINEIROS NO CHILE

Magda Rodrigues da Cunha<sup>1</sup>

**Resumo:** *Qual a tragédia perfeita? A pergunta é paradoxal, mas contemporânea quando abordada a exposição dada pela mídia a muitos acontecimentos, numa dimensão baseada na emoção que suscitam. Neste texto busca-se a reflexão sobre o resgate dos 33 mineiros em Atacama, no Chile, no mês de outubro de 2010, evento que desde o início foi cercado quase pela comoção pública. Aristóteles aponta a tragédia como a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve de ação e não da narração que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. Foi um espetáculo exibido e repercutido por intermédio de muitas telas, numa interação mundial, que jogou com categorias humanas como o medo, a luz, as trevas e a vida na caverna.*

**Palavras-chave:** Emoção. Narração. Tragédia

**Abstract:** *What is the perfect tragedy? The question is paradoxical but contemporary, especially when considering the exposure given by the media to many occurrences, in a dimension based on the emotion they evoked. This text is aimed at a reflection on the rescue of the 33 miners in Atacama, Chile, in October 2010; an event that, since its outset, was basically enveloped by public commotion. Aristotle perceived tragedy as the imitation of an elevated and complete action, accredited with extension, in a language made more beautiful by different forms in each of its parts, which uses action and not narration, and that, through compassion and fear, provokes the purification of these passions. It was a spectacle exhibited and disseminated by means of many screens, through global interaction, which played with human categories such as fear, light, darkness and life in a cave.*

**Key-words:** Emotion. Narration. Tragedy

---

A emoção que a narração dos acontecimentos é capaz de provocar ganha a cada dia dimensões planetárias. Se, há algum tempo, quando vivíamos em uma sociedade industrial, com a reprodução dessas marcas também na mídia, esta emoção estava centralizada na exibição dos fatos jornalisticamente, hoje podemos traçar a hipótese de que a repercussão emocional de uma notícia tem desdobramentos amplificados pela reprodução em rede. As estratégias narrativas construídas na esfera da narração assumem um caráter quase infinito por intermédio das conexões e variabilidade dos modelos midiáticos. Na essência, essa narração evidencia categorias de origem milenar, como da tragédia, descrita por Aristóteles. Joga com

---

<sup>1</sup> Jornalista, mestre em Comunicação Social, doutora em Letras, professora da Faculdade de Comunicação Social, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Email: [magda.cunha@uol.com.br](mailto:magda.cunha@uol.com.br).

o mito da caverna, em Platão e insere o compromisso de verdade do jornalismo num jogo entre luz e sombra, que passa pelo acontecimento como ele é, mas como poderia ter sido. Nestes desenhos, influencia e sofre a influência das narrativas infinitamente reproduzidas na sociedade em rede, com ares de *reality show*, no contexto estético das transformações contemporâneas da mídia.

### **1.O fato e a narração**

Na noite do dia 13 de outubro de 2010 foi encerrado o drama de 33 mineiros chilenos e um boliviano que ficaram soterrados por 69 dias a 700 metros de profundidade em uma mina de ouro e cobre no norte do Chile. A mina de San José, no deserto do Atacama, sofreu um desabamento em 5 de agosto e soterrou os operários. Após serem localizados, os mineiros mantiveram comunicação com a superfície durante todo esse período, receberam alimentos, produtos básicos de sobrevivência, câmeras para registro das informações e, por imagens, puderam manter a conexão com o mundo exterior.

A audiência estimada do resgate, iniciado no dia 12 de outubro, mas preparado durante aproximadamente 2 meses, chegou a um bilhão de telespectadores em 28 países, número superior à audiência do jogo da final da Copa do Mundo, de 2010, na África do Sul, que chegou a 800 milhões de pessoas. Os dados, extraídos no Jornal La Tercera, do Chile, apontam ainda que na internet, apenas no país, foram 4 milhões de clicks por segundo.

O fato, conforme publica o site do jornal O Estado de São Paulo, em 12 de outubro, se tornou um fenômeno midiático no Chile, atraindo a cobertura de pelo menos 220 meios de comunicação de 40 países e de 80 meios chilenos. O número de jornalistas e auxiliares credenciados para acompanhar o resgate foi estimado, no domingo que antecedeu o resgate, entre 1,2 mil e 1,5 mil. A cobertura foi maior do que o terremoto de magnitude 8,8 que devastou o Chile em fevereiro. De acordo com a Câmara de Turismo local, ao jornal El Mercurio, os 3 mil leitos de hotéis da região estiveram lotados. A presença de jornalistas fez explodir a demanda por restaurantes, carros para alugar e tradutores, entre outros serviços.

A mesma edição de O Estado de São Paulo relata depoimento da correspondente da BBC Mundo, na mina de San José, Valeria Perasso, sobre "pelotões" de câmeras de vídeo e fotográficas no local e que parte das famílias ficou saturada do assédio da imprensa. Algumas ficaram mais reclusas e evitaram o contato com jornalistas, outras chegaram a pedir dinheiro em troca de entrevistas. Até documentários foram produzidos sobre a operação, de acordo com informações do jornal Washington Post.

Uma plataforma foi montada em um morro a 200 metros de distância da mina, de onde os jornalistas credenciados acompanharam todos os desdobramentos do resgate. As imagens –

foto e vídeo – da saída dos mineiros foram distribuídas exclusivamente pelo governo chileno, via fotógrafo e TV oficiais. Segundo a Secretaria de Comunicações, seria impossível que todos os veículos credenciados seguissem o processo in loco. Houve também interesse em preservar os mineiros, que poderiam estar emocional e fisicamente fragilizados após o resgate.

O Estado de São Paulo relata ainda que, para enfrentar o assédio da mídia na superfície, os mineiros receberam uma espécie de media training no subsolo, fornecido pela Associação Chilena de Segurança. Segundo o jornal chileno La Tercera, o gerente regional da ACHS, Alejandro Pino, deu aos mineiros aulas (por videoconferência) de oratória e postura durante entrevistas. Moni Basu, da CNN, publicou no site, no dia 14 de outubro, o texto intitulado Live from Chile: a camera made the world a bit smaller (Ao vivo do Chile: uma câmera fez o mundo um pouco menor).

O jornalismo é aqui a mediação principal, não única, por intermédio da qual o fato ganhou escala global. Entendemos como não a única, porque o desdobramento emocional dessa cobertura tem na base a narração jornalística que, apropriada por características de uma nova mídia, ganha dimensão ampliada.

Traquina (1993:168), ao falar sobre a notícia, afirma que os jornalistas não são simples observadores passivos, mas participantes ativos no processo de construção da realidade. As notícias não podem ser vistas como emergindo naturalmente do mundo real, mas acontecem na conjunção de acontecimentos e de textos. “Enquanto o acontecimento cria a notícia, a notícia também cria o acontecimento.”

No que diz respeito à narrativa, o autor entende que embora sendo índice do real, as notícias registram as formas literárias e as narrativas utilizadas pelos jornalistas para narrar o acontecimento. Ao citar Robert Karl Manoff, Traquina (1993:169) afirma que a escolha narrativa feita pelo jornalista não é inteiramente livre, mas orientada pela aparência que a realidade assume para ele, pelas convenções que moldam a sua percepção e fornecem o repertório formal para a apresentação dos acontecimentos pelas instituições e rotinas. “As formas literárias e as narrativas garantem que o jornalista, sobre a pressão tirânica do fator tempo, consegue transformar, quase instantaneamente, um acontecimento numa notícia.”

As notícias são o resultado de um processo de produção, definido como a percepção, seleção e transformação de uma matéria-prima, no caso os acontecimentos, num produto, que são as notícias. Os acontecimentos são um imenso universo de matéria prima, pensa Traquina(1993).

O jornalista, de sua parte, trabalha com acontecimentos que podem ou não ser noticiáveis. Para Rodrigues (1993:27) cada acontecimento pertence a uma escala de probabilidades de ocorrência. O fato seria, assim, mais noticiável quanto menor fosse a sua probabilidade de ocorrer. E este é realmente o caso do resgate dos mineiros no Atacama. A probabilidade de 33 pessoas permanecerem por 69 dias debaixo da terra e sobreviverem é, sem dúvida, um acontecimento remoto. Neste caso, a cobertura tradicional televisiva cumpre exatamente o seu papel.

O acontecimento jornalístico é, por conseguinte, um acontecimento de natureza especial, distinguindo-se do número indeterminado dos acontecimentos possíveis em função de uma classificação ou de uma ordem ditada pela lei das probabilidades, sendo inversamente proporcional à probabilidade de ocorrência. (RODRIGUES,1993: 27)

O desdobramento da vida dos mineiros chilenos dentro de uma caverna e seu posterior resgate poderia ser encarado como acontecimento inusitado, mas de narração normal para os milhares de jornalistas que lá estavam, caso não se relacionasse com outras estratégias narrativas.

## **2. Transmissão ao vivo e catarse**

O temor e a compaixão podem realmente ser despertados pelo espetáculo e também pela própria estruturação dos acontecimentos, o que é preferível e próprio de um poeta superior. É necessário que o enredo seja estruturado de tal maneira que quem ouvir a sequência dos acontecimentos, mesmo sem os ver, se arrepie de temor e sinta compaixão pelo que aconteceu. Os que, através do espetáculo não produzem temor, mas apenas terror, nada têm de comum com a tragédia: não se deve procurar na tragédia toda a espécie de prazer, mas o que lhe é peculiar. A descrição aristotélica para a tragédia aproxima muitos acontecimentos narrados pela mídia.

A comparação do episódio sobre os 33 mineiros com as categorias para uma tragédia perfeita, evidenciam que os acontecimentos se desenrolam, a partir de sua própria natureza e transformam-se em fatos noticiáveis. Até aí trata-se do critério jornalístico. Porém, o desenrolar da narração, do relato, na conexão estabelecida com a audiência e com o fato novamente, especialmente casos de desdobramentos prolongados como este, o processo torna-se complexo e sofre transformações em sua estética. Transformações essas que são filtros do olhar recíproco com o público, com o acontecimento propriamente dito e com a narração novamente. Como pensa Morin (1995), os pensamentos fracionais, que fragmentam tudo o que é global, ignoram por natureza o complexo antropológico e o contexto planetário. Mas não basta inscrever todas as coisas e os acontecimentos num quadro ou horizonte planetário.

Trata-se de buscar sempre a relação de inseparabilidade e de inter-retro-ação entre todo fenômeno e seu contexto e de todo o contexto com o contexto planetário.

Para além da narração imagética espetacularizada deste fenômeno, o acontecimento vai sendo desenhado em escalas emocionais cada vez mais fortes. Debord (2003) define que o conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. Diversidades e contrastes são as aparências organizadas socialmente, que devem, elas próprias, ser reconhecidas na sua verdade geral. O espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível.

O autor acrescenta que ao analisar o espetáculo, fala-se em certa medida a própria linguagem do espetacular, no sentido de que se pisa no terreno metodológico desta sociedade que se exprime no espetáculo. Mas o espetáculo não significa outra coisa senão o sentido da prática total da formação econômico-social, o seu emprego do tempo. É o momento histórico que nos contém. E o resgate dos mineiros assumiu dimensões espetaculares em sua narrativa, porque esta produção textual, mesmo em vídeo, é inseparável de seu contexto. Mas não foi apenas esta evidência que o transformou em uma tragédia perfeita para emocionar o público e garantir elevados índices de audiência.

Na aproximação possível com a tragédia, descrita por Aristóteles, revela-se também uma inversão conceitual na transformação gradativa do fato. Na narrativa amplificada, o acontecimento assume, por intermédio do diálogo com o contexto, outras variáveis não previstas. Afinal, o fato é o fato, como se desenrola. O que pode transformá-lo são aspectos somados, sem intencionalidade direta na origem. Se Aristóteles descreve o poeta superior como aquele que sabe fazer escolhas narrativas, no caso dos acontecimentos isso também ocorre, mas simultaneamente ao desenvolvimento da notícia e não a priori, como nas artes.

Quando fala sobre a catarse, Aristóteles (2003) define que o terror e a compaixão podem nascer do espetáculo cênico, mas podem igualmente derivar do arranjo dos fatos. Como o poeta deve proporcionar o prazer de sentir compaixão ou temor por meio de uma imitação, estas emoções devem ser suscitadas nos ânimos, pelos fatos. É preciso localizar fatos capazes de assustar ou de inspirar dó.

Toda a tragédia tem um nó e um desenlace: os fatos exteriores à ação e alguns dos que constituem essa ação formam, muitas vezes, o nó, e o restante é o desenlace. O nó é entendido como o que vai desde o princípio até o momento imediatamente antes da mudança para a felicidade ou para a infelicidade. Desenlace é o que vai desde esta mudança, até o fim. Numa

aproximação, a narração do episódio dos mineiros chilenos teve seu nó no momento em que foi detectado o desaparecimento dos 33 indivíduos, houve um desenlace quando foram localizados no interior da mina. Isso transformou-se em nó da narrativa, mais uma vez, para chegar ao desenlace apenas no resgate em 12 de outubro. As narrativas jornalísticas chegam ao seu desenlace como na arte da tragédia. Na contemporaneidade, entretanto, rapidamente desaparecem da cena de narração construída pela mídia para dar lugar a outros, numa renovação veloz e infinita.

Augé (2006) propõe a utilização do conceito de sobremodernidade, para pensar a coexistência das correntes de uniformização e dos particularismos. Trata-se de uma lógica do excesso, mensurada a partir de três excessos: o excesso de informação, o excesso de imagens e o excesso de individualismo. O excesso de informação dá a ideia de que a história se acelera. Cada dia tem-se a informação do que acontece nos quatro cantos do mundo.

Naturalmente esta informação sempre é parcial e talvez tendenciosa: mas junto com a evidência de que um acontecimento longínquo pode nos trazer consequências, reforça-nos cada dia o sentimento de estarmos dentro da história, ou, mais exatamente, de tê-la por perto, para voltarmos a ser alcançados por ela durante o noticiário das oito ou durante as notícias da manhã. (AUGÉ, 2006:104)

Esta superabundância, segundo Augé (2006:104), é proporcional à capacidade de esquecimento, uma vez que um acontecimento, que chama atenção durante alguns dias, desaparece repentinamente das telas, logo das memórias. Isto até o dia em que ressurgue repentinamente. “Um certo número de acontecimentos tem, assim, uma existência eclíptica, esquecidos, familiares e surpreendentes ao mesmo tempo.”

Os enredos, na visão aristotélica, devem ser estruturados e completados com a elocução e colocados, o mais possível, diante dos olhos. Assim, vendo-os com toda a clareza, como se estivesse perante os próprios fatos, o poeta poderá descobrir o que é apropriado e não deixará escapar nenhuma contradição. Tanto quanto possível, o poeta deve também completar os enredos com gestos. Os poetas mais convincentes, diz ele, são os que sentem as emoções: quem sente fúria transmite fúria e quem está irritado mostra irritação de forma mais realista. O enredo é a estruturação dos acontecimentos, a imitação da ação, define Aristóteles (2004). No jornalismo, esta organização passa por escolhas editoriais para dar forma à narrativa final.

A descrição do conceito de verossimilhança estabelece algumas fronteiras relevantes para a análise aqui realizada e evidencia cruzamentos entre papéis que deveriam estar separados na contemporaneidade. A função do poeta, diz Aristóteles (2004), não é contar o que aconteceu, mas o que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da

verossimilhança, de parecer a verdade. Historiador e poeta diferem pelo fato de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia acontecer. A poesia expressa o universal, a história o particular. Um fato como o que está sendo analisado neste texto convive no cruzamento da notícia e de suas possibilidades de desdobramento. É narrado a partir do que realmente o jornalista está vendo, mas atrai grande atenção da audiência pelo que pode acontecer no seu desenlace e certamente isso torna a narrativa verossímil.

Na perspectiva jornalística, quando a questão da verdade é abordada, soma-se ao processo um grau a mais de complexidade. Gomes (2009:11) indica que o jornalismo é uma atividade integralmente afetada pela norma da veracidade. A notícia, o produto específico dessa atividade, ganha em geral a forma verbal de um enunciado declarativo, de uma descrição ou de uma narrativa sobre eventos reais. “Não há notícia sobre a qual não se imponha legitimamente uma obrigação de veracidade; aliás, só é notícia um ato verbal que comporte uma pretensão de ser verdadeiro.” Gomes (2009) considera o jornalismo contemporâneo um sistema profissional que provê o mercado de informações de discursos (enunciados, argumentos, descrições e relatos) sobre a atualidade. O jornalismo, diz ele, não se compromete apenas a ser honesto e sincero, mas a trabalhar objetiva e metodicamente para afastar do que narra o risco do engano ou do erro.

Nos cruzamentos entre a verdade jornalística e a verossimilhança, entre os fatos e o que poderia acontecer com o desdobramento dos fatos, a mídia se apropria de algumas categorias ou variáveis para a construção da tragédia perfeita. O objetivo a partir deste momento é observar as estratégias escolhidas pela narração jornalística no resgate dos 33 mineiros no Chile. Estratégias essas que resultaram em uma super exposição do fato, literalmente, considerando-se que os mineiros encontravam-se a 700 metros de profundidade, mas em permanente contato com a superfície. É inevitável que a dimensão de espetáculo passe pela reprodução em múltiplas telas. A catarse – o terror e a compaixão – está diretamente na possibilidade de enxergar, reproduzir e repercutir o acontecimento.

### **3.A tragédia na tela e o espetáculo: reality show?**

O episódio aqui analisado representa, para muitos, um dos primeiros momentos da história em que a narração e o fato foram invadidos pela tecnologia, num cenário em que as intermediações são praticamente eliminadas: é a audiência ligada à tragédia, assistindo minuto a minuto, convivendo com as personagens, num espetáculo que dura 70 dias.

Lipovetsky (2009:211) aponta que as imagens da TV funcionam em tempo real. Lembra da primeira transmissão em Eurovision, em junho de 1954 e de 1962, da transmissão via o satélite Telstar para o mundo todo. Sete anos mais tarde, 600 milhões de pessoas

assistem ao vivo aos primeiros passos na lua da tripulação da Apollo XI. Com a transmissão elétrica das imagens à distância, o mundo exterior e longínquo é visto imediatamente e ao mesmo tempo por milhões de pessoas. “Imediatez, ubiquidade, simultaneidade: a telinha pôs os homens e as mulheres em contato com o grande mundo agora sem fronteiras, transformado, segundo a expressão famosa de McLuhan, numa “aldeia global”.

A televisão, no pensamento de Lipovetsky (2009), é a mídia que se emancipou das imposições temporais do espetáculo clássico. Os programas de TV despejam um fluxo crescente e quase permanente de imagens, uma “torneira de imagens”. E essa dinâmica segue em amplificação, com o aumento de canais e também do tempo de transmissão de cada um que elevou em muito a oferta de programas gravados e ao vivo.

A tragédia perfeita, nesta reflexão, está associada ao modelo de reality show. Os reality shows são hoje uma das grandes audiências da televisão no mundo. Lipovetsky (2009) conceitua que esses programas se caracterizam pela autenticidade, intimidade, transmissão ao vivo, em vez do grande espetáculo e da ficção cinematográfica. Não mais uma “ficcionalização”, mas “pessoas de verdade, vivendo histórias verdadeiras”. O cotidiano no lugar do glamour dos grandes astros, o imediatismo, em vez do roteirizado, a competição entre os candidatos, em vez da imposição de um papel. O reality show é minimalista e “realista”.

A análise de Lipovetsky (2009) tem como objetivo a comparação do desenvolvimento da televisão com o cinema. O autor afirma que os participantes do que denomina novos jogos não são atores profissionais, mas no entanto de modo algum são escolhidos ao acaso. E esta avaliação é relevante quando falamos do objeto aqui analisado – o resgate dos mineiros chilenos – pois trata-se de personagens escolhidas ao acaso e que passam por um processo automático de midiaticização. E isso até afastaria a possibilidade de transformação desse resgate ao vivo de humanos, após 69 dias no interior de uma caverna, em um reality show, mas a presença de personagens verdadeiros, mesmo de forma inusitada, volta a aproximar. Diz Lipovetsky (2009) que não há reality show sem uma pré-roteirização do conjunto e uma rígida formação de elenco. Se é verdade que saímos do gênero ficcional, pensa o autor, os protagonistas continuam sendo colocados em situações roteirizadas e, na realidade, extremamente artificiais.

Esse fator traz ao acompanhamento do resgate uma característica paradoxal quando comparado a um espetáculo ou um programa de entretenimento, ao vivo, que vai cruzar-se também com os conceitos do jornalismo. Neste caso, observou-se uma sociedade já versada em mídia e a roteirização ocorre de maneira invertida. O fato se sobrepõe a qualquer escolha

antecipada de personagens. Mas, no momento em que acontece, é obrigado, pelas características que o cercam, a passar por transformação narrativa, que o leva a assumir características de um reality show e de uma tragédia perfeita, conforme descrito por Aristóteles. Quando Lipovetsky (2009) segue em sua avaliação sobre este tipo de programa, refere que os candidatos à “telenotoriedade” não desempenham um papel escrito de antemão, mas mesmo assim desempenham um papel, aquele prescrito pelas regras do jogo, pelo contexto midiático. Os participantes devem ser desinibidos frente à câmeras e são escolhidos para “representar” um tipo psicológico, social ou cultural determinado de antemão, como num filme, a fim de ganhar a guerra das audiências. Os mineiros chilenos acabaram por ser escolhidos após o incidente que viveram e foram submetidos a treinamentos para a mídia, mesmo à 700 metros de profundidade em uma mina.

Nesse quadro, pensa Lipovetsky (2009), cada um se torna, por assim dizer, o intérprete de si mesmo, onde a ficção não substitui mais o real, é a própria realidade que se ficcionaliza através de um dispositivo cênico que não é “nem verdadeiro nem falso”, que leva mais longe a ficção ao integrar nela o real dos personagens, que cria uma espécie de incerteza quanto à realidade, duplicada pela hiper-realidade midiática.

Não mais a ficção da ficção, mas uma realidade que se sobrerrepresenta, com tudo o que isso pode comportar de ambiguidade, de projeção e de imaginário. O essencial ou o desafio não é mostrar o real, é fazê-lo parecer um filme, um filme com seus dramas e seu suspense, suas lágrimas e seu happy end... Se é verdade que este prolonga a neotelevisão do cotidiano, é verdade também que persegue a ambição cinematográfica de oferecer um espetáculo superlativo que mantenha o público sempre ligado. (LIPOVETSKY, 2009: 221)

Essa ligação é, pelo olhar como aponta Merleu-Ponty (1971) apud Machado (2007), uma quiasma, ponto de cruzamento e reversibilidade do eu e do outro, dupla inscrição do dentro e do fora. O vidente e o visível funcionam, em relação ao olhar como o avesso e o direito. Um não existe sem o outro, um não é senão a reversão, o desdobramento do outro.

Na verdade, não existimos nem eu nem o outro, nem o sujeito nem o objeto, nem o vidente nem o visível: somos o outro lado um do outro, com o olhar entre nós, na dobra, no ponto de virada...Circularidade infinita que é, esta, sim, a sintaxe mais profunda do filme. (MACHADO, 2007:98)

Numa perspectiva não diretamente da narrativa, mas do sujeito que acompanha o desdobramento dos acontecimentos por intermédio das muitas telas, Machado (2007:99) analisa o processo de “identificação”. Denomina esse processo de uma das chaves da legibilidade (inteligibilidade) do filme e entende que isso nunca deve ser pensado como um monolito, mas como um sistema maleável (embora consistente) de trocas provisórias, em que os vários olhos do filme (entre os quais os do espectador), se substituem segundo um modo de

agenciamento que pode ser fechado ou aberto, “centralizado” ou múltiplo, de acordo com cada filme. “Habitar o “texto” filmico como um “leitor” é se dividir para ocupar muitos lugares ao mesmo tempo e experimentar o outro como uma entidade móvel e escorregadia.”

Um dos fatores determinantes na emoção da audiência no episódio dos mineiros, no deserto do Atacama, foi a identificação com as personagens. A possibilidade de vê-las trouxe um tom diferente a esta relação com o público. Machado (2007) entende que essas permutações, mudanças de papéis, jogos de assujeitamento e objetivação representam uma reversibilidade do processo de identificação que não coincide exatamente, nem é uma derivada automática da variação dos ângulos de tomada que caracteriza o filme clássico. Mesmo assim, o autor considera que o texto filmico joga com as posições de câmera e com os olhares literais que elas colocam na cena.

#### **4.Luz e sombra: a alegoria da caverna**

E são muitos os olhares que se colocam em uma narração como a do fato que teve seu desenlace no resgate dos mineiros na mina San José. Esta cena aqui narrada encerra marcas que podem estar associadas “à cena inaugural da metafísica do Ocidente”, conforme Machado (2007:188) define a alegoria da caverna, desenhada na imaginação de Platão.

Uma vez que analisamos o acontecimento pela perspectiva do interesse gerado e pela emoção suscitada junto à audiência, uma das primeiras provocações do pensamento remete ao mito da caverna. Chauí (2000) faz uma descrição breve do texto e sugere que imaginemos uma caverna subterrânea onde, desde a infância, geração após geração, seres humanos estão aprisionados. Suas pernas e seus pescoços estão algemados de tal modo que são forçados a permanecer sempre no mesmo lugar e a olhar apenas para frente. A entrada da caverna permite que alguma luz exterior ali penetre, de modo que se possa, na semi-obscuridade, enxergar o que se passa no interior.

A luz que ali entra provém de uma imensa e alta fogueira externa. Entre ela e os prisioneiros - no exterior, portanto - há um caminho ascendente. O que aconteceria, indaga Platão, se alguém libertasse os prisioneiros?

Num primeiro momento, ficaria completamente cego, pois a fogueira na verdade é a luz do sol e ele ficaria inteiramente ofuscado por ela. Depois, acostumando-se com a claridade, descobriria que somente agora contempla a própria realidade.

Libertado e conhecedor do mundo, o prisioneiro regressaria à caverna, ficaria desorientado pela escuridão, contaria aos outros o que viu e tentaria libertá-los. Que lhe aconteceria nesse retorno? Os demais prisioneiros zombariam dele, não acreditariam em suas palavras e, se não conseguissem silenciá-lo com suas caçoadas, tentariam fazê-lo espancando-o e, se mesmo assim, ele teimasse em afirmar o que viu e os convidasse a sair da caverna, certamente

acabariam por matá-lo. Mas, quem sabe, alguns poderiam ouvi-lo e, contra a vontade dos demais, também decidissem sair da caverna rumo à realidade.(CHAUI, 2000:47,48)

Machado (2007:188) indica que esta, de fato, foi a primeira experiência de realidade virtual, há mais de dois mil anos. A primeira ideia da caverna é o isolamento, a separação de um dentro e um fora, um virtual e um atual, que definem a dicotomia da aparência e da essência. A caverna de Platão, no entendimento de Machado (2007:189), situa-se na zona limítrofe, que separa as duas, na fronteira do sensível e do inteligível, da imagem e da ideia, do simulacro e do modelo. É o mundo sensível para onde descemos ou caímos, “enquanto animais dominados pelas pulsões”. No pensamento platônico é manter os fantasmas enclausurados, impedi-los de subir à superfície.

No caso do resgate dos mineiros no Chile, podemos inferir que a proximidade permanente da audiência com os indivíduos dentro da caverna/mina, pela existência permanente de câmeras, imagens e informações, levou também a uma identificação. E há um paradoxo quando se fala em enclausuramento de fantasmas. É como se os mineiros exercessem o mesmo papel, humanos vivos e fantasmas, em situação de simultaneidade. E uma das questões em pauta é: como estes homens sobreviveram, como foi sua existência longe da luz? Soa próximo de um retorno da própria morte, já que a caverna, no pensamento ocidental, representa a escuridão, a ignorância, o fim, a própria morte para o mundo das luzes. Ou como a própria pergunta de Platão: o que aconteceria se alguém libertasse os prisioneiros? Os elevados índices de audiência e o acompanhamento minuto a minuto do cotidiano, durante 69 dias, além de todo o processo de resgate, provocaram, momentaneamente, a questão inconsciente sobre a vida debaixo da terra, a vida longe da luz, a ideia de ser enterrado vivo.

Num processo ainda semelhante, uma das perguntas também em pauta, era sobre a readaptação dos mineiros da volta à superfície. É como se, inadvertidamente, um grupo fosse obrigado à retornar às trevas e depois voltasse à luz. A readaptação dos mineiros passa pelo assédio não só da imprensa, que dá a eles e a muitos acontecimentos semelhantes, a notoriedade rápida, digna da sobremodernidade. Passa também pela convivência com as famílias, encarando as revelações de seus próprios fantasmas guardados na superfície, mas que vieram à tona nas conversações, enquanto eles tratavam de administrá-los embaixo da terra.

O episódio reconstrói a alegoria da caverna em bases contemporâneas. Mas no cenário midiático, não é mais possível permanecer na ignorância, na escuridão, já que mesmo na caverna, nas trevas, haverá tecnologia suficiente e adequada para a transmissão de imagens.

Durante 69 dias, os 33 mineiros receberam o melhor tratamento possível, dentro do que é possível numa situação como esta. O mundo dialogou com estes homens, sem que eles pudessem ver a luz. Descobrimos, na identificação com o outro, que nossos fantasmas podem continuar existindo e vivendo, mesmo que estejam soterrados. Haverá sempre câmeras que os alcancem.

### **5. Nas trevas, com muita tecnologia, uma tentativa de concluir**

O episódio na vida dos 33 mineiros chilenos, cuja narração obteve elevados índices de audiência, nas transmissões para todo o mundo, reúne aspectos como a veracidade e o espetáculo que rondam a informação jornalística, a identificação com o outro e seus fantasmas, ao observá-lo em uma mina a 700 metros abaixo da superfície, o mito da caverna, a escolha de estratégias para narrar a tragédia perfeita, na perspectiva aristotélica, e chegar a um reality show, disseminado em rede.

O cenário complexo está em transformação permanente. Por isso os acontecimentos vão sendo tecidos na perspectiva da inter-retro-alimentação como propõe Morin. Na essência, se constituem em uma nova linguagem, definem também uma nova estética narrativa. São categorias milenares que definem experiências de realidade virtual, como entende Machado (2007), a partir da alegoria da caverna, mas reinventadas. O contexto que se desenha é organizado ou desorganizado pela multiplicidade de canais, sem uma narração centralizada ou mediada apenas pelo jornalismo tradicional. A audiência emocionada com o fato influencia e sofre a influência das repercussões que é capaz de produzir, pelos canais que também tem a sua disposição. A difusão de qualquer tragédia assume dimensões planetárias, pela exacerbada reprodução, via meios convencionais, de massa, mas também via canais individuais de difusão. Isso influencia a narração original do acontecimento, que sendo um mesmo, toma formas diversas, moldadas pelas possibilidades tecnológicas para contá-lo, mas também pela lógica da rede que acaba por alimentá-lo.

Manovich (2001) afirma que a emergência da nova mídia coincide com o segundo estágio da sociedade em relação à mídia, com muitos acessando e usando novamente os objetos existentes, tanto quanto criando novos. O autor trabalha com algumas categorias que descrevem as características desta mudança. Destaca-se aqui a variabilidade. Os novos objetos midiáticos não são fixos e para todos, mas algo que pode existir em diferentes, potencialmente infinitas versões. A mídia antiga envolvia um criador humano que combinava manualmente elementos visuais, textuais e de áudio, numa composição particular ou sequência. Essa sequência era armazenada, em alguma plataforma, uma vez, e distribuída para todos. De uma matriz, várias cópias poderiam ser reproduzidas, em perfeita correspondência com a lógica da

sociedade industrial, eram todas idênticas. A nova mídia, em contraste, se caracteriza pela variabilidade e Manovich (2001) cita outros termos frequentemente usados e que podem aqui ser apropriados como mídia mutável ou líquida. Todos esses processos, refere o autor, passam pela automatização, pela computação.

O princípio da variabilidade, exemplifica Manovich (2001:41), evidencia como, historicamente, as mudanças das tecnologias midiáticas estão relacionadas com as mudanças sociais. Se a lógica da “velha mídia” corresponde a uma lógica de uma sociedade industrial de massa, a nova mídia serve à lógica de uma sociedade pós-industrial, com valores individuais desenhados. Na sociedade industrial todos deveriam, supõe-se, gostar das mesmas coisas e compartilhar as mesmas crenças. Na sociedade pós-industrial todos os cidadãos podem construir seu estilo de vida e selecionar suas ideologias a partir de um grande número, não infinito, de escolhas.

Nessa trajetória, o fato, transformado em notícia, assume outras características que podem transformá-lo em um reality-show, mesmo que esta não fosse a intenção original. Na perspectiva da espetacularização, diz-se que é preciso apropriá-lo para transformá-lo em espetáculo. Hoje, o fato e as emoções que suscita são disseminadas como uma epidemia. E, para além das estratégias escolhidas no momento da narração, vão sendo associadas marcas inconscientes, como a existência abaixo da superfície, a luz e as sombras, a caverna. Entende-se, nesta reflexão, que todas as escolhas narrativas da mídia podem sim suscitar o terror e a compaixão. O novo, no entanto, é a forma com que esta catarse vai sendo desenhada. Conclui-se que, de nada adiantaria a melhor estratégia televisiva, por exemplo, se a audiência não estivesse conectada em rede, o que representa mudança profunda das formas de organização, identidade, conversação e mobilização social, por intermédio da comunicação mediada por computador, conforme esclarece Recuero (2009). É a repercussão também produzida por este público que dá novas nuances e influencia o acompanhamento dos acontecimentos. Se antes, assistíamos às narrações e repercutíamos com poucos familiares na sala, no máximo, por telefone, hoje a repercussão faz parte deste texto maior, como um fragmento significativo e não tão pequeno nesta escritura.

Algumas narrativas buscam a notoriedade de um reality show, trazem marcas da tragédia descrita por Aristóteles, mas ganham dimensões superiores do que em qualquer outro tempo porque estão em um contexto de existência em rede. Todavia, a exposição à diversidade de canais e conteúdos, produzidos por várias fontes, perturba ainda mais o desempenho da capacidade crítica. Os estímulos são ainda mais variados. O contexto predispõe o público a considerar que tudo é possível de acontecer, afinal, nada está em lugar

nenhum, mas em um espaço de comutação. A emoção, porém, pode ser sentida em escala planetária, com dimensões semelhantes. A mesma rede que proporciona a informação é a que também pode proporcionar a emoção, o terror ou a compaixão, em larga escala. Paradoxalmente, o canal que informa é também o que cega. Nada mais acontece que não seja reproduzido ao extremo. No jogo entre luz e sombra, verdade e verossimilhança, a emoção que os fatos podem suscitar produz, sem dúvida, a tragédia perfeita.

É nas relações construídas pelo público, nas suas mais diversas dimensões e aparências, que é possível registrar ou mesmo tocar tudo ao mesmo tempo, na mediação e na influência de uns pelos outros. O coletivo existe em uma dimensão na qual o individual, a voz de cada um, tem valor significativo, mas, ao mesmo tempo, constrói a vida em comunidade. O humano é individual e coletivo, simultaneamente. E são exatamente essas características que sofisticam mais e mais a sociedade contemporânea. A soma de fatores cumulativos do contexto, que tece, pela mão da audiência, uma rede significativa de influências que, conforme a situação, pode levar à emoção e à catarse.

### Referências bibliográficas

- ARISTÓTELES, *Arte Poética*. Tradução Pietro Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, s/d.
- AUGÉ, Marc. *Sobremodernidade: do mundo tecnológico de hoje ao desafio essencial do amanhã*. In MORAIS, Denis. *Sociedade Midiatizada*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- DEBÓRD, Guy. *A sociedade do espetáculo*.  
<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.html>  
(acessado em 28 de outubro de 2010).
- GOMES, Wilson. *Jornalismo, fatos e interesses. Ensaios de teoria do jornalismo*. Florianópolis: Insular, 2009.
- LIPOVETSKY, Gilles. & Serroy, Jean. *A tela global. Mídias culturais e cinema na era da hipermodernidade*. Porto Alegre, Sulina: 2009.
- MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela. Modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.
- MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.
- MORIN, Edgar; KERN, Anne Brigitte. *Terra-pátria*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009. (Coleção Cibercultura) <http://www.redessociais.net> (acessado em 28 de outubro de 2010).

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

TRAQUINA, Nelson. *As notícias*. In TRAQUINA, Nelson.(org.) *Jornalismo: questões, teorias e estórias*. Lisboa: Vega, 1993.

#### **Sites consultados**

CNN

<http://edition.cnn.com/2010/WORLD/americas/10/13/chile.miner.television.moment/ndex.html?hpt=T2> (acessado em 13 de outubro de 2010).

O Estado de São Paulo, <http://www.estadao.com.br/noticias/internacional,resgate-de-mineiros-e-acompanhado-por-mais-de-mil-jornalistas,623851,0.htm> (acessado em 13 de outubro de 2010).