

A PRODUÇÃO DA VÍTIMA NA TV: O APELO À COMPAIXÃO E A EXEMPLARIDADE DOS SOFREDORES

THE PRESENTATION OF VICTIM ON TV: THE APPEAL OF COMPASSION AND THE EXEMPLARITY OF SUFFERERS

Leandro Rodrigues Lage*

RESUMO:

O artigo busca examinar as modalidades de inscrição narrativa das vítimas na televisão como formas de construção do apelo à compaixão, refletindo sobre o papel da visibilidade midiática na constituição da singularidade, da exemplaridade e da subjetividade desses sujeitos. O texto discute traços da emergência vitimária contemporânea, especificamente quanto à padronização e notoriedade das vítimas nas narrativas midiáticas. Em seguida, aborda a construção do apelo à compaixão como gesto moralizador da relação com o espectador. São escolhidos como exemplos balizadores das reflexões sobre a vítima personagens da novela *Verdades secretas* (2015) e do programa *Profissão Repórter*. Evidencia-se, ao final, a vocação da teleficção para a recriação cosmética da vítima, em contraste com o telejornalismo, confrontado pela vítima que não é indifferente à própria aparição.

PALAVRAS-CHAVE: Vítima, televisão, narrativa.

ABSTRACT:

The article seeks to investigate the entanglement of victims into television narratives as forms of construction of appeal to compassion. It discusses the role of media visibility in the constitution of singularity, exemplarity and subjectivity of the subjects. The paper presents some characteristics of contemporary victimhood emergency, specifically the standardization and notoriety of the victims in the media narratives. Then, the article analyzes the appeal's construction to compassion as a moralizing operation of the relationship with the spectator, based, as examples, on characters of the soap opera *Verdades secretas* (2015) and the *Profissão Repórter* program. In the end, it is shown the television vocation for cosmetic production of the victim, in contrast

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Linguagens e Cultura (PPGCLC) da Universidade da Amazônia (Unama) e Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). leandrorlage@gmail.com

to the television news, confronted by the victim who is not indifferent to their own appearance.

KEYWORDS: Victim, television, narrative.

INTRODUÇÃO

A idolatria aos vitoriosos e o prestígio das celebridades dividem espaço com o heroísmo das vítimas nos múltiplos cenários midiáticos na contemporaneidade. O desenvolvimento de regimes de imagens e textualidades ancorados no espetáculo da dor e do sofrimento do outro vulnerável tem sido alvo de diversas investigações nos últimos anos (BOLTANSKI, 1993; CHOULIARAKI, 2009; SONTAG, 2003). Esses dramas e tragédias são narrados, encenados e registrados em diferentes contextos culturais e produtivos, da literatura ao cinema, da fotografia à televisão.

No Brasil, as emissoras de TV são pródigas em oferecer aos espectadores esses ingredientes rotineiros de sofrimento. Seja na ficção televisiva, representada principalmente pelas novelas e pelas minisséries, seja no telejornalismo, do noticiário aos programas de reportagem, a figura da vítima é recorrente e decisiva. Outrora considerada inocente e passiva, a vítima tornou-se, em nosso tempo, categoria social e cultural das mais relevantes - a qual, ao despertar o interesse das narrativas midiáticas, evidencia uma face ambígua e até controversa: reveste-se de uma força potencialmente política que ora resiste à coisificação da vítima, ora serve a certa lógica instrumentalizadora do sofrimento alheio.

A notoriedade e o protagonismo contemporâneo das vítimas deveriam implicar, de certa forma, o reconhecimento do sofrimento vivido, da violência sofrida, em suma, da presença do sujeito e de suas vulnerabilidades na consciência coletiva (WIEVIORKA, 2003). Mas até que ponto essa emergência vitimária coincide com um interesse efetivo pelos sujeitos em sua condição de vulnerabilidade? Difícil de ser respondida, tal indagação pode, no máximo, ser examinada caso a caso, narrativa por narrativa, vítima por vítima. Ao seguirmos esse percurso, buscamos examinar as modalidades de inscrição narrativa das vítimas na televisão como formas de construção do apelo à compaixão, refletindo sobre o papel da visibilidade midiática na constituição da singularidade, da exemplaridade e da subjetividade desses sujeitos.

Dois exemplos servirão de eixo balizador para as reflexões desenvolvidas: o da personagem Larissa, da telenovela *Verdades secretas*, exibida pela TV Globo de junho a setembro de 2015; e o de Ana Lúcia Noronha, personagem do programa *Profissão Repórter* exibido em 27 de junho de 2014, intitulado “Filhos do crack”. As inscrições narrativas desses sujeitos, sejam eles personagens de uma ficção melodramática, sejam eles pessoas comuns, convidam-nos a pensar nas formas pelas quais a televisão os introduz com tanta expressividade em nossa experiência cotidiana enquanto espectadores, provocando-nos a conhecer e acompanhar cada vez mais de perto - ao mesmo tempo em que a distância - a condição de certas vítimas na contemporaneidade.

A EMERGÊNCIA DA VÍTIMA

A aparição das vítimas nos cenários de visibilidade pública não é, por certo, um fenômeno novo, tampouco restrito às produções ficcionais e jornalísticas televisivas. Entretanto, o protagonismo desses sujeitos e a presença ostensiva nessas narrativas midiáticas constituem no mínimo sintomas relevantes de significativas transformações culturais e políticas no que diz respeito aos modos como os sofrimentos e os sofredores são expostos pelas mídias, tornando-os objetos tanto de um apelo compassivo, quanto de um clamor à indignação moral. Trata-se, então, de uma mudança nas formas expressivas midiáticas contemporâneas, com grande repercussão nos regimes de sensibilidade (FASSIN, 2002, 2012; ERNER, 2006; WIEVIORKA, 2003).

Há pelo menos duas maneiras de compreender esse problema do ponto de vista da visibilidade midiática: o da construção de certa consciência do sofrimento ante os semelhantes desditosos e o da rendição à sedução voyeurística das imagens que não recuam ante os desgraçados. Nos dois casos, no entanto, diante do espetáculo do sofrimento a que estamos cada vez mais acostumados a assistir, falar da exploração do sofrimento e das vítimas põe em evidência o emprego da compaixão como forma de regulação do político, isto é, do jogo entre a subjetivação e a dessubjetivação (FASSIN, 2002, 2012). Por regulação do político entenda-se a capacidade de exposição do sofrimento e dos sofredores em grande escala, bem como a capacidade de reconhecimento desse mesmo sofrimento como condição que requer ação e reparação, e das vítimas como sujeitos políticos capazes de agir e reagir.

Para Wiewiorka (2003), a emergência das vítimas na contemporaneidade indica uma espécie de reconhecimento das situações e contextos violentos como formas de negação

do sujeito. Nesse sentido, constata-se um “aumento da sensibilidade aos problemas não apenas do funcionamento social e de socialização, mas também de subjetivação e dos riscos de dessubjetivação” (WIEVIORKA, 2003, p. 33-34). O pano de fundo desse protagonismo das vítimas na mídia seria político e se constituiria como convite a pensar ou mesmo a agir em relação àqueles que têm sua subjetividade afetada pelas formas de violência e injustiça. Daí a ambiguidade da condição de vítima: reduzida à identidade negativa do objeto do sofrimento destituído de subjetividade ou capaz de recuperar sua capacidade de subjetivação e reação aos contextos de sofrimento.

A questão que se coloca, no entanto, não é apenas a do porquê, mas também a do como. Uma investidura sobre o potencial político desse regime do sensível protagonizado pelas vítimas deve, antes, atentar para as formas de inscrição e classificação dos sofredores e para as maneiras de retratar os infelizes como protagonistas de sua própria história de sofrimento. Como veremos mais adiante, com os exemplos dos usuários compulsivos de crack nas narrativas jornalísticas e novelísticas da televisão brasileira, o problema das vítimas é, antes de mais nada, uma questão de abordagem.

Em sua crítica aos interesses que fundamentam e regulam o elevado grau de visibilidade das vítimas na contemporaneidade, Bruckner (1996) vê nas formas de abordagem o maior dos entraves à legítima preocupação política e moral com a vítima, com sua história e sua palavra. “Duplo movimento: só o que está mal retém a nossa atenção e, diante de qualquer problema, privilegia-se a abordagem miserabilista, a que emociona” (BRUCKNER, 1996, p. 226). Para esse ensaísta, o problema da instituição vitimária contemporânea está na dependência da figura da vítima como pretexto para o sentimentalismo. O sofredor é mecanicamente transformado em motivo de lamentação, enquanto o espectador é perturbado e compelido a se emocionar.

Os problemas de abordagem incluem a construção de certos padrões de vítimas:

Quando se têm de abordar certas questões sociais, postula-se imediatamente que o desempregado, o toxicodependente, o sem-domicílio fixo, o jovem dos subúrbios, devem ser desesperados, constituídos em objectos de condoimento. É sua conformidade com este padrão que os torna televisuais ou radiofônicos e permite escamotear outras abordagens mais políticas: por detrás de cada caso particular é preciso catar algo de patético (BRUCKNER, 1996, p. 226).

A rotina de exposição das vítimas reveza modelos distintos de sofrendores, os quais são convidados a se tornar atores do próprio drama, encenado diante dos outros. Além do que emociona, importa também o que nos rende, o que nos ameaça. Bruckner (1996) faz referência a figuras genéricas, porém bastante conhecidas dos espectadores de televisão, para as quais facilmente encontramos correspondentes na realidade brasileira: nas reportagens ou telenovelas, não podem faltar os adictos, os sem-teto ou sem-terra, os “favelados”, a mulher, a criança ou o idoso vítima de maus-tratos, as pessoas discriminadas por cor da pele ou orientação afetiva e sexual, as vítimas da violência cotidiana dos centros urbanos, entre tantos outros modelos vitimários.

Se, por um lado, o protagonismo dessas vítimas reforça o lugar da televisão como palco privilegiado para interpretações e leituras da realidade brasileira (HAMBURGER, 2011), o problema colocado diz respeito à padronização das vítimas, ao seu apadrinhamento e à sua produção como exemplares dignos de notoriedade, reificando os sujeitos em sua posição de vítimas de determinados infortúnios. Bruckner (1996) descreve tal fenômeno como “recriação cosmética da vítima”, arranjada para ficar apresentável ou para corresponder bem a seu modelo previamente selecionado.

A notoriedade constitui outro aspecto significativo da emergência vitimária contemporânea. Para Eliacheff e Larivière (2012), a vítima divide com os esportistas e as celebridades o privilégio dos heróis, com a decisiva diferença de que ela não escolhe suas desventuras. “Repentinamente célebre, ela sai da massa pelo seu sofrimento, brilhante em toda sua inocência” (ELIACHEFF; LARIVIÈRE, 2012, p. 25). Por certo, o sofrimento das vítimas não depende da visibilidade de que gozam para se concretizar. Entretanto, a notoriedade parece constituir cada vez mais a contraface da vítima, condição para fazer-se ouvir e ser vista.

Ainda segundo Eliacheff e Larivière (2012), à notoriedade da vítima corresponde certo grau de legitimidade:

A vítima pode tornar-se uma estrela que acumula três benefícios: ser a unanimidade por causa do caráter sagrado ligado ao seu destino de vítima; não ser mais questionada por causa dessa mesma condição; permanecer em uma demanda jamais satisfeita, mas que, no entanto, convém satisfazer. Para a vítima, em síntese, à notoriedade se acrescenta a legitimidade (ELIACHEFF; LARIVIÈRE, 2012, p. 133).

Nesse sentido, a condição da vítima é frequentemente associada ao martírio. Por sofrer diante de nós, por partilhar da dor, o infeliz é revestido com uma aura de dignidade e se torna portador dessa demanda insatisfeita. Toda sua evocação e seu apelo deveriam fazer com que nós, espectadores, sentíssemos-nos em dívida consigo, ou afetados por experiências de sofrimento passíveis de nos atingir e, assim, transformar-nos em vítimas. Daí porque, mais do que artefatos de uma lógica narrativa, as vítimas indicam uma transformação significativa na produção midiática contemporânea, ecoando sintomas de uma mudança cultural nas formas de configuração do apelo à compaixão.

A VÍTIMA NA TV: MORALIZAÇÃO DO ESPECTADOR

O estatuto da vítima e o próprio significado moral do sofrimento vêm se transformando pelo menos desde a Revolução Francesa, no final do século XVIII, como já constatado pela conhecida análise de Hannah Arendt sobre a emergência da política da piedade como introdução decisiva do sofrimento do outro na linguagem política moderna. Arendt (2011) refere-se à piedade como mecanismo retórico da linguagem política, cuja consequência é a instrumentalização do sofrimento como pretexto para a violência. “Aquilo que podia ter sido uma paixão genuína se convertia no ilimitado de uma emoção que parecia corresponder muito bem ao ilimitado sofrimento da multidão, esmagadora em sua dimensão meramente numérica” (ARENDR, 2011, p. 129). Nesse contexto, a vítima, o fim que justifica os meios, é conjugada somente no plural: *les malheureux*, os desafortunados. O sofredor o é porque integra uma multidão de infelizes, à mercê de uma retórica política que reveste a multiplicidade de sujeitos e situações de sofrimento com uma aparência de unidade.

Diversos autores (BOLTANSKI, 1993; CHOULIARAKI, 2009; VAZ; ROLNY, 2011) têm buscado demonstrar que, assim como na retórica política, a linguagem da piedade traz implicações significativas para as maneiras de narrar experiências de sofrimento. Essas estratégias retóricas incidem sobre a tessitura da narrativa de maneira a organizar os modos pelos quais o público é interpelado e o próprio sofrimento é descrito e mostrado, como argumentam Vaz e Rolny:

A forma narrativa específica da política da piedade não se limita à constituição da audiência e à construção da causa do sofrimento; também implica o modo como aparece o sofredor. Se a piedade é amor pela humanidade, o sofredor tende a ser despersonalizado. Seu sofrimento vale como exemplar e, portanto, os acontecimentos de sua vida

só importam na medida em que são representativos de uma condição partilhada por muitos (VAZ; ROLNY, 2011, p. 219).

Na linguagem da piedade, uma das principais consequências para a retratação das vítimas é a exemplaridade, estratégia metonímica que imediatamente identifica o sofredor à classe da qual faz parte. A consequência desse esquema representativo de sofrimentos e sofredores é a imediata inscrição da vítima no terreno comum das classes sofredoras, extirpando-lhes sua singularidade, negligenciando sua história e calando sua palavra em favor do que a legitima enquanto vítima: partilhar do sofrimento com outros semelhantes.

No caso específico da televisão, a linguagem da piedade se torna um “princípio constituído politicamente a fim de relacionar sujeitos sociais, a partir daquilo que um espectador é capaz de sentir por uma vítima” (CHOULIARAKI, 2009, p. 179). Ou seja, a aparição das vítimas é regulada tanto pelo dispositivo midiático em que está inscrita, como por certos modos de narrar, que, por sua vez, são orientados em função dessa linguagem moralizadora da relação entre aquele que sofre e aquele que assiste, a distância, através da mediação televisiva. Dessa maneira, aquele que sofre figura como uma espécie de amostra representativa de um universo de vítimas; e aquele que assiste é convocado a tomar parte enquanto sujeito moralmente implicado - mas não necessariamente engajado.

Ao analisar a mediação televisiva dos acontecimentos de 11 de setembro de 2001 do ponto de vista do sofrimento e da linguagem da piedade, Chouliaraki (2009) reúne um conjunto de insights sobre os modos de representação do sofrimento da televisão e de implicação emocional e ética dos espectadores em relação às vítimas. A autora divide as operações televisivas de representação do sofrimento a partir de tópicos, que funcionam como percepções e/ou enquadramentos sobre os modos de organização da relação entre espectadores, narrativas e personagens ordenados pela televisão. Dois deles nos interessam em particular: o tópico do sentimento e o da denúncia.

O tópico do sentimento revela uma perspectiva moralizadora da relação entre espectador e vítima a partir de uma ideia de destino comum, isto é, de uma condição partilhável. Trata-se, segundo Chouliaraki (2009), de uma constituição narrativa capaz de criar um “nós” inclusivo, associando os que sofrem e os que assistem ao limite do reconhecimento de uma humanidade comum e que, portanto, pode se tornar uma tragédia

comum ou um sofrimento passível de ser compartilhado. É o tópico do sentimento que constrói o terreno comum no qual pode emergir a identificação do espectador com a vítima, ou mesmo o reconhecimento das vulnerabilidades às quais ela está sujeita.

O tópico da denúncia, assim como o do sentimento, está subordinado a uma “metafísica da justiça” (CHOULIARAKI, 2009). Mais do que fundar um horizonte comum entre espectador e vítima, esse ordenamento narrativo desvia o olhar para a promessa de restauração da justiça, mas não pela via da reparação da injustiça, e sim pela perseguição aos culpados. Ou seja, a empatia com a vítima própria de uma abordagem sentimentalista cede lugar à instauração de uma relação de indignação para com os responsáveis pelo sofrimento. Nesse sentido, e do ponto de vista da produção das vítimas, a aparição desses sujeitos parece orientada a justamente servir de pretexto para o protagonismo dos vilões, dos perpetradores do sofrimento alheio.

Como dito anteriormente, é preciso verificar se essas indicações acerca do espetáculo contemporâneo do sofrimento - e da regulação midiática da aparição das vítimas - resistem a um exame minucioso das narrativas, até mesmo para fazer com que essas questões em torno do papel da vítima nas narrativas midiáticas avancem rumo a outras respostas, ou mesmo a novas indagações.

BREVE ROTEIRO ANALÍTICO

A despeito das mudanças recentes no comportamento das audiências, em especial do público das TVs abertas, as telenovelas ainda assumem uma importância central na tematização e problematização das realidades sociais brasileiras (HAMBURGER, 2011; LOPEZ, 2003). Nesse contexto, é curioso como vítimas em situações de vulnerabilidade e sofrimento, enquanto partes de problemas sociais mais e menos amplos, têm lugar cativo nessa modalidade da teleficção, em especial na emissora que concentra a maior parte da produção televisiva brasileira, a TV Globo. É o caso, por exemplo, das novelas *Salve Jorge* (2012-13), que abordou a temática do tráfico de pessoas; *Amor à vida* (2013-14), com uma personagem diagnosticada com câncer em fase terminal; *Babilônia* (2015), pela abordagem de casos de homofobia, e *Verdades secretas* (2015), que denunciou o aliciamento de modelos para a exploração sexual, para citarmos algumas das narrativas mais recentes.

Assim como as telenovelas, o telejornalismo também constitui outra modalidade narrativa de enorme relevância mercadológica e cultural na televisão brasileira. Além de apresentar índices significativos de audiência, a produção jornalística, no caso da TV Globo, ocupa parte considerável da grade de programação. O jornalismo constitui um espaço de representação da vida social, das aventuras e sofrimentos humanos, bem como das contingências que perturbam a experiência coletiva (MOTTA, 2004). Programas de reportagens como o *Profissão Repórter* exploram recorrentemente temas sensíveis, experimentando outras linguagens e formatos, como a duração maior das imagens, enquadramentos de câmera menos corriqueiros, entre outras estratégias narrativas, tais como o testemunho dos personagens e da própria equipe de jornalistas, a exibição das etapas produtivas no próprio curso da narrativa etc.

Nesse sentido, buscamos nas telenovelas e telejornais dois exemplos que se mostraram profícuos lugares de observação por diversas razões: em primeiro lugar, por reforçarem a lógica segundo a qual há certos padrões televisionáveis de vítimas, tanto pela recorrência com que aparecem nas narrativas, quanto pelo que oferecem às abordagens miserabilistas, para retomarmos a expressão de Bruckner (1996); outra razão que orientou a escolha dessas narrativas em especial diz respeito ao modo como “produzem” suas vítimas, isto é, como as inscrevem na tessitura das histórias, segundo o dilema da exemplaridade e da singularidade. Por fim, tomando como premissa os pressupostos dessa emergência vitimária, pesou na decisão sobre os programas a serem analisados o que eles revelam sobre gestos narrativos aparentemente contraditórios: ora rendidos ao ceticismo que nega subjetividade à vítima do sofrimento, ora resistentes à tentação de reificar o sujeito sofredor.

Com base em algumas reflexões metodológicas sobre a análise de narrativas audiovisuais (GUTMANN, 2014; ROCHA; MARQUES, 2009; ROSE, 2002), optamos por um esquema analítico que contemple, simultaneamente, elementos das dimensões visual, sonora e verbal, ordenados em função da descrição da narrativa (a). Assim, constituirão nossos parâmetros o lugar e a performance dos sujeitos (b), considerando a apresentação do corpo, da fala, do figurino e do gestual, bem como o papel dos personagens na narrativa; os cenários (c), incluindo-se os ambientes nos quais a narrativa se desenvolve e de que maneira os sujeitos se relacionam com esses espaços; e os elementos de composição audiovisual (d), relativos principalmente à materialidade televisual, tais como os enquadramentos e movimentos de câmera, cores e trilhas. A relevância desses

elementos oscilará de acordo com as necessidades analítica, descritiva e, sobretudo, argumentativa. Desse modo, não haverá uma ordem, tampouco um gesto de aplicação sistemática desse pequeno quadro metodológico. O objetivo, de fato, é que essas coordenadas orientem nossa observação em favor do argumento que se busca tecer.

A COSMÉTICA DA VÍTIMA NA TELENOVELA

Verdades secretas (2015) foi a 5ª telenovela da TV Globo a ser exibida no horário das 23 horas, mas a primeira originalmente produzida para essa faixa. Até então, a emissora havia apostado em *remakes* de antigos sucessos da teledramaturgia, os quais, assim como a trama inédita de 2015, são revestidos de uma nova aparência e estrutura: possuem um número menor de capítulos em relação às novelas exibidas nas demais faixas de horário, exploram com frequência a nudez, o erotismo e a violência, além de terem uma estrutura narrativa mais complexa, precha de reviravoltas e personagens ambivalentes. Embora não tenha sido a protagonista da novela, interpretada pela estreante Camila Queiroz no papel da modelo Angel, a atriz Grazi Massafera teve sua atuação como a personagem Larissa elogiada pela crítica e premiada em diversas ocasiões. No enredo, Larissa é uma modelo frustrada profissional e afetivamente que constrói uma relação de dependência com o crack.

Capítulo a capítulo, a novela mostra a evolução da dependência de Larissa em relação à droga, bem como a transformação de suas condições sociais, físicas, psicológicas e afetivas. A personagem, em crise por ver a dependência quanto a prostituição crescer e sua carreira de modelo desmoronar, deixa o namorado Sam, com quem ocasionalmente consumia drogas, para se relacionar com Roy, um ex-usuário de crack que logo tem uma recaída, levando consigo Larissa. Na trama, a trajetória da personagem Larissa segue um roteiro crescente de tensão, violência e sofrimento, que começa com a fragilização dos laços familiares e sociais, o abandono do lar e do trabalho, o despojamento em relação aos bens e a evolução de uma corporalidade marcada pelo autoabandono, pela perda de peso e pela falta de higiene.

Todas as características anteriormente mencionadas corroboram certo modelo vitimário configurado para os dependentes químicos, com a particular radicalidade que marca a relação dos usuários com o crack - o que difere Larissa de outros notórios personagens dependentes químicos em telenovelas, como a jovem Mel, de *O Clone* (2001-02); Santana, de *Mulheres apaixonadas* (2003), ambas alcoólatras, e Danilo, de *Passione*

(2010-11), um atleta que começou a usar drogas para melhorar seu desempenho. Por outro lado, a inscrição narrativa de Larissa em *Verdades secretas* põe em evidência aspectos bastante comuns da drogadição: o abandono de si, a corporalidade repulsiva e a relação extrema com a droga (RUI, 2014).¹

À medida que avança a história de Larissa, seu “percurso das aflições”, a personagem ganha mais espaço na trama, com uma quantidade maior de cenas, as quais também se tornam mais extensas e passam a ter características que as distinguem dos demais núcleos: trilha sonora composta por música clássica em tom dramático; fotografia com pouca saturação e tons escuros e acinzentados; distorção das imagens e abuso dos primeiros planos, especialmente no rosto de Larissa - efeitos visuais que acentuam a construção narrativa do drama. Essa distinção das imagens da personagem converge com a transformação do papel de Larissa na trama. De uma vítima entre outras, ela adquire uma espécie de lugar à parte na narrativa, com figurinos e cenários particulares (a cracolândia, em especial) e um enredo paralelo ao principal.

A marginalização de Larissa pelos demais núcleos, em especial o da agência de modelos, é inversamente proporcional à notoriedade de que ela, enquanto vítima, passa a dispor do ponto de vista narrativo. Por outro lado, o contraste criado entre a realidade de outrora, mantida à custa dos eventuais trabalhos como modelo e principalmente da prostituição, e a realidade da drogadição, marcada por mudanças radicais no figurino e na própria gestualidade da personagem, é construído como inflexão entre os saberes do espectador e da própria personagem. As constantes referências de Larissa e de seu par, Roy, à possibilidade de, a qualquer momento, ela ser chamada para um novo trabalho, mesmo depois de ser seguidamente repelida pelos agenciadores, não apenas agregam à figura da vítima certa ingenuidade, como realçam os limites entre a vítima que sofre sem mesmo ter consciência da própria condição e aqueles que a assistem, conscientes do dramático contraste na evolução da personagem.

Ao mesmo tempo que Larissa figura como aquela “amostra representativa” da qual falávamos, a personagem é cada vez mais singularizada, ganhando traços específicos que, de certo modo, corroboram o argumento da produção cosmética da vítima, cuja desventura deve ser narrada para despertar a compaixão daquele que observa. O fato de uma modelo ter como destino a dependência química em relação ao crack certamente faz da personagem um caso singular - embora a própria novela mostre com um grau elevado de realismo a proximidade entre o mundo da moda e o das drogas e da

exploração sexual. Porém, essa história peculiar, com todo o ritual da produção da vítima, próprio do gênero melodramático, sem dúvida remete à classe de sofrendores da qual a personagem faz parte: a das pessoas comuns que, assim como Larissa, podem vir a construir uma relação de dependência com a droga, tornando-se vítimas. Essa exemplaridade embutida na produção da singularidade da vítima fica evidente quando comparadas duas cenas em particular: a chegada de Larissa à cracolândia e o dia em que a personagem foi sexualmente violentada por outros usuários.

A primeira cena, exibida em 21 de agosto, inicia com os gritos de uma mulher magra, de aparência suja, em meio ao aglomerado de usuários de crack: “Eu sou gostosa, mesmo”, esbraveja, provocante. É noite, o local é escuro e os homens que a cercam reagem de maneiras distintas aos gritos da mulher, que aparenta passar por uma crise nervosa, resultante das alucinações e oscilações de humor geradas pelo uso contínuo de psicoativos. A câmera avança, passa pelo grupo e chega até Larissa e Roy, que estão agachados na sarjeta, trocando seus pertences por pedras de crack.

Na segunda cena, segue-se um percurso de 9 minutos, cujo desfecho é o estupro de Larissa por outros usuários na cracolândia. Os segundos iniciais, no entanto, remetem ao episódio anterior como se revelassem uma redundância: a história de Larissa coincide com a daquela mulher. A personagem caminha à noite numa viela lotada, por entre outros homens que consomem a pedra na rua. A câmera filma Larissa em *plongée*. A cena é acompanhada por uma trilha lenta, cortada por gritos anônimos mandando a personagem se calar. Ela ignora, anda de um lado para o outro e diz, em voz alta: “Vou dar um show agora, para quem nunca viu. Alguém aqui já viu um desfile de passarela? Nunca viu? Não viu? (risos). Ó, vou desfilhar. Porque eu já fui modelo de passarela. Sou linda. Sou rica. Sou modelo. Sou famosa”. É Larissa quem passa, agora, por uma crise.

Por maior que seja a produção da singularidade da vítima, tal gesto serve necessariamente à lógica da exemplaridade. No entanto, essa lógica não remete apenas ao quinhão dos desventurados de onde são tirados os exemplares de toxicômanos, mas também ao daqueles que assistem, atônitos, a um sofrimento no mínimo passível de ser testemunhado, senão partilhado. A constante negação da dependência, a cegueira quanto à própria condição e o desprezo pelos usuários radicais constroem uma imagem fragilizada da personagem, cada vez mais absorvida pela dependência, incapaz de se dar conta de que está cada dia mais perto daquela alteridade outrora rechaçada. Ela mesma é repulsiva, suja, radicalmente entregue à droga. É essa fragilidade como

atributo da personagem que, pela via do medo e da emotividade, constrói o terreno que torna possível o reconhecimento de uma humanidade comum por parte de quem observa, a distância, o sofrimento de Larissa, no limite de uma identificação possível com o espectador.

Se, por um lado, a narrativa de *Verdades secretas* enreda a personagem de Larissa segundo a lógica da exemplaridade, isto é, da padronização da vítima, a despeito dos perceptíveis esforços no sentido de particularizá-la, por outro é preciso reconhecer o gesto narrativo de não reduzir Larissa à identidade do objeto do sofrimento, destituído de subjetividade. Embora teça um roteiro meticuloso do sofrimento da personagem, o qual inclui desde a sintomatologia do uso de crack (a abstinência, as alucinações, o estado físico), as pressões familiares e sociais (a mãe que vai atrás da filha, os amigos que se afastam) até os riscos oferecidos pelo tráfico (as propostas de sexo em troca de droga, a barganha pelas pedras), a novela mantém até o desfecho daquele drama uma centelha de autoconsciência, de capacidade de reação frente aos desafios impostos pela própria condição da personagem.

Como ressalta Rui (2014), o autoabandono dos usuários de crack não deve ser confundido com uma ausência de preocupação com a imagem de si. “É nesse processo que tentam, mesmo fracassando muitas vezes, refazerem a si mesmos” (RUI, 2014, p. 315). Na novela, a personagem Larissa é inscrita no lugar de uma mulher que, diante da própria imagem, é capaz de experimentar essas sensações de vergonha e embaraço, que, no fundo, emergem quando o reconhecimento de si se torna difícil. Uma das cenas, exibida em 18 de setembro, evidencia com eloquência essa outra ambiguidade da personagem enquanto vítima capaz de recobrar a consciência de si, não obstante o fracasso das tentativas de reação. Larissa está numa loja de roupas femininas, observando algumas peças. Ela tira uma calça do cabide, põe sobre a cintura e demonstra insatisfação. Ao fundo, uma trilha lenta, que oscila entre o suspense e a tristeza. Ela se encosta em um dos mostruários e, à direita do quadro, em *chroma-key*, aparecem imagens da personagem na passarela, maquiada, produzida, ilustrando um gesto de rememoração. Segue-se uma situação constrangedora, na qual Larissa e Roy são expulsos pelo dono da loja por “atrapalharem a clientela”. Enquanto dirigia-se para fora da loja, a personagem para diante de um espelho e se aproxima. Os gritos do dono da loja dão lugar a uma trilha sonora melancólica. Os olhos de Larissa, que está cada vez mais

magra, suja, com os dentes manchados e a pele ressecada, enchem-se de lágrimas. Ela, então, chora copiosamente até ser chamada pelo companheiro.

O capítulo seguinte da novela, exibido em 21 de setembro, dá continuidade àquela cena. Deitada com a cabeça na sarjeta, encolhida sob um cobertor, Larissa conversa com o companheiro: “Eu tava aqui pensando, Roy. Ninguém vai me chamar mais pra desfile, não”, diz, com a voz rouca. A imagem, em primeiro plano, afasta-se lentamente dos dois, no mesmo compasso lento da trilha. Roy aproxima o rosto do dela e pergunta o porquê. Larissa, então, explica: “Eu me vi no espelho daquela loja. Eu sou outra, Roy”. O episódio marca o momento em que a personagem ameaça escapar de seu estado permanente de torpor, mostrando que tal condição não corresponde a um estado de indiferença ou apatia, mas de abatimento e prostração.

Ao construir uma personagem como Larissa, repleta de ambiguidades e cercada de requintes composicionais e narrativos próprios do gênero melodramático, a trama faz da produção da vítima dos usuários de crack um gesto complexo no qual esses sujeitos, embora padronizados às fórmulas representativas às quais devem corresponder, não assistem inertes à própria vulnerabilidade. Pelo contrário: ora acentuam-na, agindo contra si mesmos, desafiando o lugar da vítima inocente *a priori*, ora refletem sobre a situação em que se encontram, ainda que fracassem na tentativa de “refazerem a si” próprios.

PROFISSÃO REPÓRTER E A VÍTIMA FUGIDIA

Ao privilegiar temas relacionados à violência e conflitos, às tragédias e acidentes, bem como às drogas, conforme atestam Gross e Paschoalick (2012), o programa *Profissão Repórter* se torna um lugar potencialmente problemático para observarmos à luz da produção da vítima. O *Profissão Repórter* é produzido pela Rede Globo desde 2008 como programa fixo na grade de programação. Estreou na emissora em 2006, como um quadro no Fantástico. Desde então, consolidou-se no espaço das produções jornalísticas televisivas como exemplo de inovações estéticas e narrativas. A própria estrutura do programa, que, como assinala Hamburger (2012), contrasta com o engessamento dos telejornalísticos convencionais, comporta não apenas os processos de construção da reportagem, como confere uma dinâmica peculiar aos relatos - tanto do ponto de vista composicional (maior duração das imagens, jogo variado de planos etc.) quanto

do narrativo (conferindo maior tempo para a performance dos personagens, bem como para a dos repórteres).

Quando assume as posturas didática e reflexiva sobre as práticas jornalísticas, o *Profissão Repórter* reforça muitas das normas que regulam a produção da reportagem, como as estratégias de autenticidade que, ao revelarem os “bastidores” da notícia e os “desafios” da reportagem, legitimam as narrativas. Por outro lado, essas estratégias também colocam em evidência questões importantes concernentes ao lugar e à performance dos sujeitos, bem como aos modos de interpelar o espectador, especialmente a partir de estratégias narrativas de construção da empatia (SERELLE, 2012). Todas essas características constroem um terreno propenso à “cosmética da vítima”, mas sobretudo sujeito à investigação sobre a inscrição dos sujeitos a partir de um ponto de vista moral confrontado com pelo menos duas contradições: a exemplaridade e a singularidade dos sujeitos sofredores; e a reificação da vítima e a abertura às subjetividades dos desditosos.

Embora tenhamos examinado uma única edição de 25 minutos exibida em 27 de maio de 2014, o *Profissão Repórter* se mostrou significativo quanto ao que oferece como questões que desafiam a reflexão sobre a produção da vítima, principalmente considerando que, diferentemente da teleficção, sua narrativa enreda pessoas reais, cujos sofrimentos são igualmente reais - o que, por si só, acirra a dimensão ética dos problemas da exemplaridade e da coisificação da vítima, que agora tem nome, sobrenome, endereço e principalmente um destino real, o qual somos convocados a testemunhar enquanto espectadores.

Intitulado “Filhos do crack”, o episódio conta as histórias de usuários de crack que transitam e habitam a maior cracolândia de São Paulo, no bairro da Luz. Em uma das cenas, quando o apresentador Caco Barcellos se aproxima do local onde os usuários fumam, são feitos cortes sucessivos até a fala de uma mulher não identificada: “Não, não, não, eles não tão invadindo nada”. Seguem-se novos cortes, pequenos trechos de tumulto, vozes desconexas e uma trilha sonora lenta. A câmera filma abaixo da linha da cintura do jornalista, que conta, em voz off: “No meio de uma pequena confusão, conheço Ana Lúcia”. Então, filmando de baixo para cima, aparece a figura de uma jovem baixa, magra, vestindo calça jeans, blusa e gorro. De onde a câmera está, não é possível ver os rostos. Até que Barcellos e a personagem saem caminhando pela rua, afastando-se do aglomerado de usuários.

Na cena seguinte, filmada em plano aberto, o repórter aparece caminhando e Ana, mais adiante, vira-se e diz, com uma feição de choro: “Tá todo mundo me xingando, vamos embora”. Em voz off, Barcellos conta que a jovem, de 21 anos, estava há três dias sem dormir. Então eles aparecem sentados diante de um portão. Durante a entrevista, Ana aparenta certo nervosismo e demonstra uma gestualidade peculiar: a fala arrastada, o excesso de gestos com as mãos e de expressões no rosto, o olhar fugidio. Na conversa com o repórter, em que Ana revela ser formada em tradução, imagens da personagem são capturadas em primeiro plano: o pranto iminente, a bolsa que carrega, uma parte da cintura, os pés calçados.

A inscrição de Ana Lúcia como vítima do crack se inicia à maneira de uma espreita. Filma-se cada característica, cada aspecto do corpo da jovem usuária. Mas ela reage. Entre uma cena de entrevista e outra, a câmera a filma em *zoom in*, enquadrando seu rosto. Ao perceber, ela imediatamente olha para baixo, recolhendo-se com embaraço. A câmera acompanha o olhar, como se não conseguisse filmá-la frente a frente, como se a personagem, de maneira espontânea, resistisse à filmagem e ao enquadramento invasivo e melodramático. Logo fica evidente que sua aparição é presidida por certa tensão entre uma disposição para falar, mas uma hesitação para ser filmada. E, por mais que se encaixe nos padrões vitimários construídos pelo espetáculo do sofrimento, o da usuária de crack que não consegue largar a droga e se vê obrigada a trocar o próprio lar pelo ambiente dominado pela economia dos entorpecentes, Ana Lúcia se mostra solícita, mas não se deixa entregar facilmente à cosmética da vítima. Barcellos, então, vai atrás da mãe da personagem.

Ao chegar à casa de Ana, o repórter é recebido pela mãe da jovem, Tekla Noronha, que, aparentando surpresa pela visita, recepciona-o com naturalidade e fala da filha abertamente. Tekla mostra a cama de Ana, fotografias de infância, os cadernos da filha e conta como Ana começou a usar crack: “O namorado dela que levou ela. Sei lá. Ele teve uma recaída lá, convidou ela para usar crack e ela foi junto. E aí ficou”, conta, sem expressar emotividade. Tekla, então, revela que diariamente procura a filha na crackolândia, para tentar levá-la para casa. Na cena seguinte, Barcellos aparece com Tekla caminhando na rua, rumo a uma parada de ônibus. No coletivo, ele pergunta se a mãe já conseguiu trazer a filha de volta. Ela responde negativamente, e explica: “Mas eu tenho que ver que ela tá viva, que ela tá bem, sabe, tenho que ver a cara dela”. O sofrimento da mãe de Ana faz surgir na filha a condição ambígua da vítima que sofre, mas, ao mesmo tempo, inflige sofrimento à própria mãe, tornada vítima indiretamente.

Em outro trecho daquela edição do programa, Barcellos aparece novamente em companhia da mãe de Ana, dessa vez a caminho de um abrigo da prefeitura. É quando aparece um terceiro personagem na história da usuária, o namorado Leizor Ferreira, o Gaúcho, de 58 anos, que diz ser ex-usuário. Em um pequeno cômodo do local, o repórter, Gaúcho, Tekla e Ana conversam. Logo em seguida a jovem pede para se recolher e diz que atende Barcellos outro dia, ao que ele consente. Barcellos se dirige a Tekla e pergunta, diante de Gaúcho: “O que a senhora acha do relacionamento deles?” Ela responde: “Eu, sinceramente, eu não gosto, Gaúcho, do relacionamento seu com ela. Eu sou contra, eu não gosto”. Durante a conversa, enquanto o homem defende sua relação com a filha de Tekla, os sons permanecem em voz off e são exibidas imagens de Ana Lúcia, sentada na rua, ao lado de Gaúcho, consumindo droga. A imagem volta ao abrigo. E, até que, diante da ameaça de Tekla, que promete levá-la embora, Gaúcho responde agressivamente: “Pois então tire. Quero ver quem tira ela. Ela é maior de idade. Quero ver quem tira ela”, diz o homem, irritado.

O enfoque na vítima dá lugar, a essa altura, à figura do cúmplice do sofrimento. Gaúcho, ao ser repellido pela mãe, flagrado acompanhando o consumo de Ana e reagindo violentamente à ameaça de Tekla, torna-se responsável pela condição da jovem. Nas cenas posteriores às do abrigo, revela-se que Gaúcho foi preso pela Delegacia de Combate a Entorpecentes, o que acaba justificando a desconfiança da mãe de Ana a respeito do namorado da filha e juntando as peças do quebra-cabeça. O homem não apenas se relacionava com Ana, como lhe fornecia droga. Nesse sentido, a aparição de Gaúcho não chega a substituir o protagonismo da vítima pelo do vilão, mas inclui uma outra variável na produção de Ana Lúcia como vítima: ela se vê vulnerável porque construiu uma relação de dependência com o crack, mas também porque constituiu uma rede afetiva que lhe mantinha presa a essa condição.

Essa tópica narrativa da denúncia coincide com a estrutura composicional do programa nos momentos em que se refere ou que captura o testemunho de Ana Lúcia. De maneira geral, não há trilha sonora, não há efeitos visuais. Os cenários são sempre os espaços em que a produção encontra seus personagens, que, por sua vez, aparecem de maneira aparentemente espontânea: na confusão da cracolândia, na chegada de surpresa à casa de Ana Lúcia, na ida sem aviso ao abrigo da prefeitura e, por fim, na busca por Ana Lúcia na nova cracolândia, situada na rua Apa, no centro de São Paulo. Do ponto de vista da materialidade televisual, os enquadramentos e cortes são os únicos recursos

significativos para a compreensão da inscrição narrativa de Ana Lúcia como dependente química e, portanto, vítima do crack. Porém, do ponto de vista narrativo, cria-se uma espécie de dependência em relação às figuras de Ana Lúcia, que, ao fim e ao cabo, aparece sempre furtiva, resistente à intromissão da imagem; e de Tekla, que aos poucos se torna um personagem central para mostrar a condição de vítima, como se fosse necessária outra voz para a construção e/ou legitimação da vitimização.

Na última aparição de Ana Lúcia naquela edição, o repórter e a mãe da vítima caminham rumo à rua Apa. Enquanto conversam andando pela calçada, encontram a jovem, que caminha em direção a ele e exclama: “Eu tô horrível”, diz Ana Lúcia, visivelmente envergonhada. Após um corte seco, a jovem aparece recostada numa parede, perguntando a Barcellos se já “passou” na televisão. Ele responde que não. E diz: “Muita gente está perguntando por você lá. As pessoas já te conhecem, mesmo sem te conhecer. De tanto que eu falo de você, de tantas filmagens”. Ela reage, emocionada: “Eu vou chorar”. Ela admite que está com vergonha por ser filmada ali, na rua, na frente de outras pessoas, que, embora ela mesma reconheça, sabem que Ana Lúcia é usuária de crack. Ela, então, pede emocionada: “Mas vem me ver quando eu não estiver usando também”. Barcellos responde positivamente e pergunta quando deve vir. Ela diz que não sabe, até que acaba falando que estará em casa no dia seguinte.

O pedido de Ana Lúcia nos remete a pelo menos três questões relativas à produção da vítima. Em primeiro lugar, à notoriedade de que a personagem acaba gozando, isto é, à importância que ela acaba assumindo para o próprio percurso daquela narrativa, que se alimenta persistentemente, ainda que com pesar, das situações em que a jovem aparece vulnerável, sob os efeitos físicos e emocionais da droga. Em segundo lugar, o papel de Ana Lúcia naquela narrativa é precisamente o de centro regulador da atenção, provocador da sensibilidade e interpelador do espectador, que, assim como a câmera da reportagem, é chamado a observar, desconcertado, o sofrimento da jovem usuária. Em terceiro lugar, ainda que tornada objeto de desejo daquele gesto narrativo, encerrada ao lugar da vítima impotente, frágil e delicada, o pedido de Ana Lúcia evidencia novamente a preocupação com a imagem de si, o que remete à vontade e mesmo à tentativa de se recompor, mas também demonstra a consciência de Ana Lúcia sobre a própria situação. A vítima, transformada em objeto de condoimento, volta-se contra essa construção e se oferece como outro. Entretanto, a promessa não se realiza, e Ana

Lúcia já não estava mais em casa quando Barcellos voltou, no dia seguinte. A vítima é dada como perdida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exame das narrativas de *Verdades secretas* e do *Profissão Repórter* revelou a dimensão do desafio imposto pela problemática da produção da vítima na televisão. Enquanto a teleficção demonstra certa vocação para a recriação cosmética da vítima, com seus arranjos estéticos e expressivos ancorados em certa classificação e exemplaridade dos sofrendores, o telejornalismo, embora também lance mão de estratégias reconhecidamente melodramáticas, vê-se confrontado com uma vítima que não é indiferente à narrativa, que reage à captura de sua imagem pelo enquadramento melodramático. A aparição das vítimas, na telenovela e no programa de reportagens, é governada por posturas distintas em relação aos sujeitos: de um lado, acrescenta-se uma trilha sonora emotiva, efeitos visuais incômodos, um ator competente e estão criadas as condições para se mostrar demoradamente a vítima em seu estado miserável, passível de inspirar compaixão pelo semelhante desditoso; de outro, a vítima, literalmente retirada da multidão de sofrendores, resiste à abordagem miserabilista e convoca um olhar embaraçoso, porém persistentemente intrusivo.

A despeito das evidentes diferenças nos gestos de inscrição narrativa das vítimas, elas ocupam o núcleo gravitacional de ambas as histórias, confirmando todas as suspeitas quanto à sua notoriedade. Não por acaso o drama de Larissa ganhou um espaço e uma relevância crescentes em *Verdades secretas*, não por acaso a história de Ana Lúcia motivou inúmeras buscas por ela nas cracolândias. Larissa e Ana Lúcia são personagens decisivas, mas ambíguas: singulares, exemplares, e singulares na sua exemplaridade. São ambivalentes também por outra razão: ao mesmo tempo que servem à certa lógica instrumentalizadora do sofrimento, colhedora de exemplares de infelizes para satisfazer o apetite espectral pela dor alheia, crescem às histórias televisionadas a dimensão humana e subjetiva da presença do sujeito e de suas vulnerabilidades, pré-condição para o reconhecimento, por outrem, do sofrimento vivido e mostrado pela vítima.

De um ponto de vista comparativo, embora não seja possível afirmar o quanto o roteiro novelístico tomou como base essas e outras narrativas jornalísticas, é preciso demarcar as semelhanças entre as duas narrativas, especialmente no que diz respeito à deterioração das personagens, ao fato de serem ambas mulheres, ao sofrimento dos

familiares, ao contraste entre passado e presente na descrição dos personagens, bem como à recorrência de relacionamentos afetivos que levaram ao consumo da droga. Embora não seja possível afirmar o quanto o roteiro novelístico tomou como base essas e outras narrativas jornalísticas, é preciso indicar a proximidade entre ambas as histórias. Entretanto, mesmo tendo compartilhado desse modelo melodramático, e a despeito do destino semelhante dos personagens da teleficção e do telejornalismo, ainda é preciso apontar as nuances de cada forma de inscrição e configuração das vítimas.

De um lado, inscrevem-se um corpo, uma história e uma fala no curso de uma narrativa ficcional que, ao submeter seu personagem a uma classificação prévia, precisa lidar com o risco de reificação da vítima em seu lugar de sujeito incapaz de reagir. De outro, o aparato televisivo se defronta com uma vítima-modelo, que se encaixa na figura do viciado dócil, capaz de testemunhar sobre si. Entretanto, esse mesmo sujeito não se presta facilmente à construção do apelo compassivo, e também não se rende facilmente às investidas moralizadoras da relação com o espectador. Duas vítimas, duas formas de inscrição, duas formas de regulação da subjetividade daqueles que supostamente teriam perdido sua própria condição de sujeito - para figurarem como assujeitados.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, Hannah. *Sobre a revolução*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

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

BRUCKNER, Pascal. *A tentação da inocência*. Lisboa: Europa-América, 1996.

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

ERNER, Guillaume. *La société des victimes*. Paris: La Découverte, 2006.

FASSIN, Didier. La souffrance du monde. Considérations anthropologiques sur les politiques contemporaines de la compassion. *L'Evolution Psychiatrique*, Paris, v. 67, n. 4, p. 676-689, 2002.

_____. Critique of humanitarian reason. In: _____. *Humanitarian reason: a moral history of the present*. Los Angeles: University of California Press, 2012. p. 243-257.

_____. Paris, GROSS, Daniele; PASCHOALICK, Paula. Profissão Repórter, um panorama. In: SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayara Rodrigues. *Profissão Repórter em diálogo*. São Paulo: Alameda, 2012. p. 31-49.

- GUTMANN, Juliana Freire. **Formas do telejornal: linguagem televisiva, jornalismo e mediações culturais**. Salvador: EDUFBA, 2014.
- HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. **Lua Nova**, São Paulo, v. 82, p. 61-86, 2011.
- _____. Prefácio - Jovens pesquisadores, jovens repórteres. In: SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayara Rodrigues. **Profissão Repórter em diálogo**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 9-11.
- _____. São Paulo, LARIVIÈRE, Daniel Soulez; ELIACHEFF, Caroline. **O tempo das vítimas**. São Paulo: FAP-UNIFESP, 2012.
- LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, n. 26, p. 17-34, 2003.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. Jornalismo e configuração narrativa da história do presente. **E-Compós**, Brasília, DF, n. 1, v. 1, p. 1-26, 2004.
- ROCHA, Simone Maria; MARQUES, Ângela Cristina Salgueiro. Da promessa de gênero à interpretação reflexiva: perspectivas para a análise das narrativas televisivas. **E-Compós**, Brasília, DF, v. 12, n. 1, jan./abr. 2009.
- ROSE, Diana. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, Martin; GASKELL, George. (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 343-364.
- RUI, Taniele. **Nas tramas do crack: etnografia da abjeção**. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.
- SERELLE, Márcio. Profissão Repórter revisitado: as dimensões do afeto. In: SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayara Rodrigues. **Profissão Repórter em diálogo**. São Paulo: Alameda, 2012. p. 31-49.
- SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- VAZ, Paulo; ROLNY, Gaele. Políticas do sofrimento e as narrativas midiáticas de catástrofes naturais. **Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 212-234, jan./abr. 2011.
- WIEVIORKA, Michel. L'émergence des victimes. **Sphera publica**, Murcia, n. 3, p. 19-38, 2003.

NOTAS

- 1 É importante que se diga que essas evidências não têm nenhuma intenção de reificar a figura do usuário, que obviamente varia de acordo com a experiência de consumo, tampouco de reforçar certos enquadramentos que privilegiam estereótipos da drogadição.

Artigo recebido em: 11 de setembro de 2016.

Artigo aceito em: 10 de julho de 2017.