

Artigo recebido em  
22/07/2015  
Aprovado em  
01/09/2015

# Novas estratégias ao telejornalismo como consequência da onipresença de câmeras: a narrativa em primeira pessoa<sup>1</sup>

Maura Oliveira Martins

## Resumo

O presente artigo propõe uma reflexão acerca do aproveitamento jornalístico de conteúdos provindos dos dispositivos de registro do real (como as câmeras pessoais e de segurança, smartphones, tablets e computadores), no intuito de verificar de que forma a ubiquidade destes aparatos técnicos tem operado reconfigurações no telejornalismo. Em busca de um enfoque mais preciso, propõe-se a análise de uma reportagem que parte de um vídeo gerado por uma câmera amadora com foco narrativo em primeira pessoa. Assim, intenta-se observar as estratégias narrativas empregadas pela instância jornalística para o uso deste material – de modo a se investigar de que forma uma estética do flagrante (BRUNO, 2013) é concretizada na reportagem a partir da apropriação do que Jost (2007) conceitua como imagens violentas, baseadas na concretização de um choque perceptivo no espectador.

## Palavras-chave

Telejornalismo, Câmeras onipresentes amadoras, Estética do flagrante, Imagem violenta.

## Abstract

In this article, we intend to reflect about the journalistic use of contents generated by devices that visually register the world (such as surveillance cameras, amateurs cameras, cell phones, tablets and computers) in order to verify how the ubiquity of these technical devices has operated reconfigurations in television journalism. In search of a more precise approach, we investigate a news story generated by an amateur camera with narrative focus in first person. Therefore, we intend to observe the narrative strategies employed by the journalistic instance for use of this material - in order to investigate how it explores an aesthetic of flagrant (BRUNO, 2013) and how this aesthetic is implemented in the news story from the appropriation of that Jost (2007) conceptualizes as violent images, based on the achievement of a perceptible shock to the viewer.

## Keywords

TV journalism, Ubiquitous and amateur cameras, Aesthetic of flagrant, Violent images.

Maura Oliveira Martins  
UniBrasil Centro Universitário  
– mauramartins@gmail.com  
Jornalista, doutoranda do  
Programa de Pós-Graduação  
em Ciências da  
Comunicação da  
Universidade de São Paulo  
(PPGCOM- USP). Professora-  
pesquisadora e coordenadora  
do curso de Jornalismo do  
UniBrasil Centro Universitário.

<sup>1</sup>Uma primeira versão deste  
trabalho foi apresentada  
no Grupo de Trabalho de  
Telejornalismo do Encontro  
Anual do Intercom, em  
setembro de 2014.

Prendemos aqui abordar certas mudanças constatadas ao telejornalismo, decorrentes sobretudo dos processos de midiática e da popularização dos dispositivos técnicos. Constata-se que há uma maior abrangência à cobertura jornalística em virtude da onipresença das tecnologias que registram o real (como câmeras de vigilância e pessoais, smartphones e tablets), o que tem ocasionado certas mudanças nas estratégias narrativas e discursivas utilizadas pelas emissoras em seus telejornais. A ubiquidade destas máquinas – bem como a aquisição coletiva de competências para a produção de conteúdo – tem multiplicado a quantidade de registros providos de todos os ambientes, levando ao crescente aproveitamento dessas mensagens em espaços midiáticos. Deste modo, nota-se um redesenho das agendas e dos procedimentos jornalísticos: haja vista uma profusão de conteúdos produzidos por todas as instâncias da sociedade, gera-se um material praticamente inesgotável do qual os meios de comunicação de massa podem fazer uso cotidianamente.

Assim, o que se percebe é um crescente aproveitamento desses materiais nos produtos de telejornalismo, em razão de algumas constatações: os conteúdos destas ferramentas técnicas de registro do real são ofertados aos espectadores a partir de uma promessa discursiva (JOST, 2004) de genuinidade, pois supostamente disponibilizam o documento de um real que, a princípio, revela algo ocorrido para além de uma representação performática do eu (GOFFMAN, 2004); por

consequência, ofertam a um espectador letrado no modus operandi das instâncias jornalísticas (e, portanto, propenso a desconfiar delas) algo – ao menos em teoria – ideologicamente descondicionado dos interesses das empresas, por provir de outros atores para além das mídias. Assim, tais conteúdos são entendidos como mais genuínos, por exibir o registro de algo que normalmente não seria abordado nos veículos midiáticos, compreendidos coletivamente como uma esfera na qual a visibilidade é altamente controlada. Por consequência, os conteúdos providos dos dispositivos de registro do real tornam-se desejáveis ao público, pois carregam em si uma promessa ontológica de autenticidade<sup>2</sup>: sustentam oferecer ao espectador uma representação daquilo que efetivamente aconteceu, para além de um olhar ideologizado ou interveniente das mídias.

Em pesquisa mais ampla, buscamos identificar e sistematizar as diferentes nuances pelas quais o fenômeno do aproveitamento do conteúdo das câmeras onipresentes e oniscientes<sup>3</sup> é apreendido pelos veículos de telejornalismo, a partir das variáveis técnicas, estéticas e narrativas observadas ao objeto de análise. Tendo em vista as especificidades<sup>4</sup> deste profícuo material, pretende-se nesta análise investigar uma modalidade bastante específica de câmera onipresente que, haja vista a evolução tecnológica dos dispositivos, tende a se tornar mais cotidiana nos veículos jornalísticos. Tratam-se das reportagens produzidas a partir de registros em primeira pessoa, com uma câmera que se situa no lugar do olho humano, gerando uma narrativa que,

<sup>2</sup>Para Jost (2007), esta promessa ontológica diz respeito ao fato de que se precise de mais verificações exteriores à emissão para que se assegure essa ligação direta com o fato; ainda assim, o espectador tende a acreditar estar diante de um formato que é uma das maneiras mais autênticas que as mídias têm de restituir o real na tela

<sup>3</sup>Propõe-se aqui, em virtude de um enfoque mais preciso para a análise, a separação das câmeras onipresentes (as gravações feitas pelas pessoas comuns e/ou profissionais e utilizadas pelas mídias) e as câmeras oniscientes (material capturado pelas câmeras de vigilância e incorporadas nas narrativas jornalísticas com a expectativa de captura de um real ocorrido sem qualquer ciência dos participantes da cena).

<sup>4</sup>Constatamos a existência de quatro grandes categorias nos usos de tais registros: os conteúdos das câmeras de vigilância, que oferecem um olhar maquínico que promete resgatar o real tal qual aconteceu, sem qualquer ciência dos sujeitos observados, num recurso que repete a estratégia “mosca na parede” típico do cinema direto (Penafría, 2012); as câmeras ocultas utilizadas por repórteres, que produzem um material cuja promessa discursiva se sustenta na crença de que os sujeitos filmados desempenham certas ações pois acreditam estar na esfera dos bastidores, visto não terem ciência de estarem sendo observados; as câmeras onipresentes amadoras em seus diversos usos e modalidades (registros de câmeras portáteis, celulares, tablets, etc.), que oferecem registros de baixa legibilidade e apuro estético; as câmeras onipresentes profissionais, que registram testemunhos cercados de autenticidade, ainda que estejam sob evidente mediação da instância midiática que os origina.

à luz da análise proposta por Jost (2007), pode ser entendida como violenta, visto proporcionar a vivência de um acontecimento, “porque ela constrói, por sua enunciação, uma humanidade atrás da câmera” (id, p. 101).

No intuito de um enfoque mais preciso, propomos aqui a análise da reportagem “Câmera em capacete registra assalto a motociclista”<sup>5</sup>, veiculado no telejornal SPTV 2a Edição no dia 14 de outubro de 2013. A reportagem é uma das tantas produzidas por emissoras diversas a partir de um registro engendrado por uma câmera acoplada ao capacete de um motociclista que captura um assalto sofrido por ele, sob um foco narrativo em primeira pessoa. Ainda que se proponha a análise de um corpus bastante singular, tenciona-se apontar a especificidade de um fenômeno em desenvolvimento, em busca da compreensão das estratégias narrativas empregadas pelos veículos a este tipo de conteúdo cada vez mais profícuo nas instâncias jornalísticas. Não obstante, busca-se esclarecer as razões que sustentam a veiculação de tal vídeo em programas de telejornalismo de diversas emissoras: é possível inferir que a própria natureza do registro é um dos fatores a sustentar sua inserção nas concorridas agendas televisivas? Que experiência estética é proporcionada ao espectador que assiste à reportagem?

Ao se assumir que os processos de midiatização complexificam os papéis tradicionais dos produtores e consumidores das notícias, é possível deduzir que as mudanças nos formatos historicamente estabelecidos ao telejornalismo podem revelar sintomas de uma adequação dos veículos midiáticos

frente a um panorama no qual não é mais possível ignorar que os espectadores adquiriram novas competências de produção e de leitura das mídias. Ou seja, as mudanças se estendem para além do domínio dos aparatos técnicos, pois “os cidadãos não se encontram munidos apenas com o uso do arsenal tecnológico (...) grande parte da população também parece possuir certo domínio sobre a linguagem e os dispositivos jornalísticos” (CAJAZEIRA, 2014, p. 92).

Muda a rotina de produção dos telejornais ao possibilitar uma maior cobertura de temas que antes não poderiam se transformar em notícia, diante da limitação das equipes de reportagem em fazer a cobertura jornalística de vários temas ao mesmo tempo. Com as novas mídias, rompe-se esta limitação e expandem-se as possibilidades com um número incalculável de novos repórteres cidadãos, que presenciam os mais diversos fatos do cotidiano das cidades e os registram em seus aparelhos celulares e câmeras filmadoras portáteis. Assim, produzem-se minidocumentários como modo de perpetuar os acontecimentos que, agora, ganham visibilidade por meio das novas tecnologias em TV. Ao se transformar o padrão de noticiabilidade, cria-se outro modo de fazer jornalismo (id, p. 96).

Assim, conforme postula Braga (2006), deve-se assentir que os processos

<sup>5</sup>A reportagem está disponível em <<http://bit.ly/Iw25UxM>>. Acesso em 21 de julho de 2015

mediáticos não se esgotam em dois subsistemas estanques, e a compreensão do funcionamento do campo precisa considerar necessariamente o processo de circulação das mensagens e a reapropriação dos estímulos do público pelas mídias. Tendo em vista este cenário, buscamos aproximarmo-nos das modificações percebidas no campo por meio da análise de um corpus específico, cuja investigação traz pistas a um melhor entendimento de um fenômeno da apropriação jornalística dos conteúdos dos dispositivos de registro do real – mudança que ocorre, muitas vezes, associada a estratégias de marketing que vinculam o uso desse registro a um discurso da interatividade, de participação cidadã e de uma maior proximidade com o público, que agora pautaria seu veículo e se veria refletido nele. Mais do que identificar as intenções dos produtores com tais recursos, ou focar nos discursos que os veículos buscam associar a estes conteúdos, interessa-nos aqui levantar considerações acerca dos modos de uso destes materiais a partir da identificação das estratégias narrativas emprestadas a eles.

### **Dispositivos de visibilidade e as mudanças nas agendas jornalísticas**

O advento e a popularização das novas tecnologias para registro do real – tal como a utilização constante de câmeras de celulares por parte dos receptores, ou a ubiquidade de câmeras de segurança instaladas em espaços públicos e privados – vêm suscitando análises no campo da comunicação sob diversos vieses. Dentre eles, podemos elencar os estudos voltados às atualizações na

produção jornalística e às modificações na participação do público enquanto um potencial colaborador na esfera da produção (CAJAZEIRA, 2014); à apropriação do conteúdo gerado pelo receptor, pelas modificações nos valores-notícia e pelo efeito de tragicidade desse conteúdo, ocasionando problemas na autoria deste material, pois não se poderia agora ter certeza do verdadeiro autor das reportagens (ANDRADE e AZEVEDO, 2012); ou a discussões relacionadas a novas formas de uma vigilância distribuída, que atualizam as formas disciplinares pensadas pelo modelo panóptico para um sistema em que o olhar vigilante se naturaliza enquanto forma de pertencimento à cultura (BRUNO, 2013).

Em todas as análises, evidencia-se a importância de se considerar a complexificação do campo jornalístico em razão do aproveitamento crescente desse material barato, cedido (quase sempre) de forma voluntária, muitas vezes com baixa qualidade técnica, mas potencialmente interessante ao público, haja vista sua referida característica de autenticidade. Todavia, é prudente apontar que a característica estética das câmeras se associa a outros sistemas estéticos que buscaram concretizar textos com uma forte impressão de realidade – entre eles, o próprio fotojornalismo, os reality shows, e algumas linhas cinematográficas, como o Cinema Direto, o Neorealismo Italiano e o Dogma 95 (PENAFRIA, 2012).

Ou seja, historicamente, as formas estéticas do realismo sempre foram exploradas pelas artes e mesmo pelo jornalismo. A principal mudança é que agora o jornalismo se vê instado a repensar

suas práticas de forma a adaptar-se a uma estética que se molda pela transparência, pela suposta translucidez entre o fato e sua representação – o que estaria mais próximo de ocorrer, conforme as convenções estéticas em vigor, no registro amador, impregnado de subjetividades. Esta é a lógica que sustenta o ideário da transparência preconizado pelo advento das mídias digitais.

Numa cultura moldada em torno do visível, em que há correspondência entre verdade e visível (DEBRAY, 2004), os fatos registrados e reproduzidos em forma de vídeo possuem especial força. A estrutura em rede do ciberespaço favorece a emergência do verdadeiro. É um agente de transparência, como prega o ideário hacker e demonstram experiências como o Wikileaks. Os vídeos amadores estariam a serviço dessa verdade, dada a aptidão de circular sem o controle de um poder constituído (POLYDORO, 2012, p. 144).

Além disso, a própria natureza da televisão se legitima pela relação que mantém com a realidade: dentre os gêneros televisuais, a televisão estaria destinada desde sua origem a mostrar o mundo exterior, enquanto ao cinema caberia o mundo da ficção (JOST, 2007, p. 93). Neste contexto, o telejornalismo se sedimentaria enquanto construção textual que impõe um certo ordenamento do caos simbólico engendrado pelos fatos brutos; assim, a imagem telejornalística

fundamenta-se em uma impressão de transparência do mundo como “o elo da práxis televisiva, com transmissão fugaz e sólida, visto que evidencia o suporte do real pela legitimação imagética, fincada no jogo de edição tecnológica, e elucidada pelo discurso da verdade como guia” (CORAÇÃO, 2012, p. 159).

Este princípio da transparência televisiva teria como base a transmissão direta, a qual prometeria a busca da contemplação da verdade, a partir de uma impressão de baixa mediação entre emissão e acontecimento. Ainda que o termo “direto” possa gerar imprecisões<sup>6</sup>, ele se relaciona a um valor direcionado à televisão de que ela deve oferecer ao seu público a experiência real, ou seja: uma “quantidade de realidade bruta, suja, mal filmada, com seus movimentos de câmera tremidos, superexposições ou desenquadramentos, liberada pelo direto” (JOST, 2007, p. 95).

Entretanto, é necessário considerar que os índices normalmente atribuídos à transmissão direta não apontam, por si mesmos, à natureza do relato que se apresenta, visto que tais signos se tornam técnicas e podem ser fabricados<sup>7</sup>. Isto leva Jost (id, p. 96) a constatar que, por vezes, o direto não é signo de si mesmo, já que nem sempre é possível diferenciar, em um primeiro olhar, uma transmissão direta (ou seja, simultânea à cena que ocorre, com uma suposta transparência na mediação entre o acontecimento e o que é transmitido) de uma emissão gravada (envolvendo alguma forma de edição, corte ou montagem, ainda que pareça uma transmissão direta).

Nesse sentido, a pluralização das formas de visibilidade traz aos veículos

*<sup>6</sup>Visto que por vezes é mal empregado, quando se esquece que a essência da transmissão direta se fundamenta na simultaneidade entre o momento que se desenrola o fato e o tempo de exibição ao espectador. Assim, alguns jornalistas e apresentadores costumam ampliar o sentido do direto para toda e qualquer transmissão que mantenha uma ligação existencial com o real. Além disso, poucas transmissões diretas são veiculadas sem que tenham sido previamente preparadas ou programadas – como, por exemplo, na transmissão de um grande evento esportivo ou político (Jost, 2007, p. 95)*

*<sup>7</sup>Penafria (2003) lembra que mesmo as técnicas consideradas mais propícias para representar a realidade “pura”, sem interferências produtivas, tornam-se convenções e são utilizadas por textos ficcionais. Um exemplo é o filme *The Blair Witch Project* (1999), que utiliza recursos do Cinema Direto – como as imagens tremidas e o som registrado na própria filmagem, sem trilha sonora – para transmitir uma sensação de realidade que confunde o reconhecimento da natureza do relato em questão. Para Jost (2004, p. 32), a percepção dos códigos apresentados no filme como típicos de um documentário vêm de um conhecimento comum do gênero; no caso de *Blair Witch*, o jogo de identificação dos códigos imitados é que teria tornado o filme um sucesso.*

a chance de explorar cotidianamente um conteúdo gerado para além das instâncias midiáticas – o que o carrega de uma promessa incontestável de genuinidade e fortalece o sentido de translucidez neste registro. Assim, ao assistir a uma reportagem gerada a partir de um vídeo filmado por um cidadão ou pela gravação de uma câmera de segurança, o espectador assume como uma promessa discursiva a ideia de que vê algo criado espontaneamente, ou mesmo sem intencionalidade (posto que muitas vezes o registro é feito por uma máquina instalada de forma permanente, que captura cenas do visível sem a intervenção humana). Ou seja, estas tecnologias de visibilidade possibilitam a geração de registros para além dos protocolos reconhecidos ao telejornalismo ou de uma performance controlada esperada aos que representam os veículos midiáticos. Espera-se, assim, que tais materiais exibam indivíduos sendo a si mesmos, ao invés de tentando controlar uma representação do eu para uma plateia reconhecida.

A presença de signos que conotam a falta de qualidade do material (normalmente, as imagens geradas pelos espectadores ou pelas câmeras oniscientes têm pouca definição, angulação pobre ou desfavorável, acarretando pouca visibilidade) tende a reiterar a promessa de genuinidade do material. Pode-se dizer que parte dos efeitos de sentido gerados pelos conteúdos das câmeras onipresentes amadoras baseia-se em sua característica anestésica (AQUINO, 2002), visto que estes vídeos carregam elementos estéticos atrativos não em razão do belo ou do que é sensorialmente agradável, mas sim do cumprimento de uma sensação de veracidade. É esta

promessa discursiva de autenticidade, seu caráter de documento de algo que efetivamente aconteceu, inclusive, o que legitima a inserção desses materiais no noticiário.

Há um contrato simbólico que atribui um senso de “documento” ou “prova” a esse tipo de imagem – inclusive é essa premissa que atribui caráter preventivo às câmeras de vigilância: inibem a ocorrência de crimes ou infrações porque o marginal se ressentido da possibilidade de a câmera esteja camuflada, como ocorre muito em situações em que a família vigia empregados, ou coisas do tipo (AZEVEDO e ANDRADE, 2012, p. 11).

Não à toa, estes conteúdos gerados pelos dispositivos de registro do real costumam ser associados discursivamente à ideia do flagra. Tendo em vista os novos modos de ver decorridos da ubiquidade dos mecanismos de visibilidade, Bruno (2013) aponta o desenvolvimento de uma estética do flagrante, a qual sinalizaria a naturalização da vigilância enquanto forma de pertencer e prestar atenção na cultura contemporânea. Assim, a onipresença dos dispositivos que registram o mundo – como as câmeras de segurança “apagadas” nas paisagens urbanas, ou a invisibilidade das câmeras amadoras nas mãos dos cidadãos – normaliza e mesmo estimula a busca do flagra, ou seja, de tudo que é fratura, irregularidade ou quebra da ordem vigente. O flagrante é, afinal, a exposição daquilo que rompe a representação da região da fachada

(GOFFMAN, 2004) e traz à tona cenas de um real pulsante, que normalmente estaria reservado apenas aos momentos de descanso da performance, ou seja, aos instantes em que os indivíduos “relaxam e baixam a guarda, isto é, não precisam mais monitorar as próprias ações com o mesmo grau de reflexividade geralmente exigido nas regiões de frente” (THOMPSON, 1998, p. 83).

### **O flagrante e o registro em primeira pessoa**

Haja vista a multiplicidade de nuances explicitadas nos materiais gerados pelos dispositivos, pretendemos aqui dedicar à compreensão de suas especificidades, atentando à natureza destes registros e às estratégias narrativas forjadas a tais imagens para que caibam nos noticiários. Assim, na presente análise, propomos a investigação da reportagem “Câmera em capacete registra assalto a motociclista”, reproduzida no telejornal SPTV 2ª Edição no dia 14 de outubro de 2013. Conforme já apontado, trata-se de uma dentre várias emissões jornalísticas, de diversas emissoras, que fizeram uso de um vídeo gerado por uma câmera Go Pro<sup>8</sup> acoplada ao capacete de um motociclista.

A reportagem totaliza um minuto e 33 segundos, dos quais 40 segundos são reservados para a reprodução do vídeo capturado pela nova câmera do motociclista (o texto em off do repórter Roberto Paiva destaca que era o fim de semana em que estreava o novo equipamento). A câmera – que também se torna uma espécie de personagem desta narrativa, visto que é destacada e chega a ser filmada pela emissora – está ajustada à altura da cabeça do motociclista, o

que possibilita um registro em primeira pessoa, como se o espectador estivesse in loco e participasse da experiência. Tal recurso de filmagem – que, como já dito, tem se tornado mais comum, visto a popularização dos dispositivos tecnológicos, e mesmo produzido pelos próprios repórteres profissionais – adquire valor-notícia ao capturar o desejado flagrante: a quebra da previsibilidade é atingida ao se mostrar a experiência de um assalto. A própria enunciação proferida pelo apresentador Carlos Tramontina em estúdio já conota o sentido de ruptura, do trauma à normalidade pressuposto pelo flagrante: “Um passeio de moto e uma câmera nova no capacete. O fim de semana tinha tudo para ser só de alegria para um motociclista que rodava na Zona

## **A exploração da narrativa em primeira pessoa valoriza a subjetividade, o pessoal, a experiência individualizada**

Leste. Mas o que ficou gravado foram as imagens de uma arma apontada para a cabeça da vítima e a ação do policial que impediu a fuga do ladrão”.

Assim, a câmera flagra o excepcional, a quebra da monotonia habitual, através do qual assistiremos, supõe-se, à experiência do que efetivamente aconteceu. Mas qual é, afinal, o objeto a ser flagrado neste registro? Pode-se dizer que a matéria-prima do vídeo é a experiência sensorial possibilitada pela câmera, a partir do corpo que reage instintivamente; ou seja, o corpo que escapa para além do controle

*<sup>8</sup>Trata-se de uma pequena câmera digital voltada ao público esportista ou aventureiro, cuja característica principal é sua versatilidade: por ser leve, pequena e resistente, pode ser acoplada a equipamentos esportivos e registrar imagens de movimentos, simulando a visão de quem participa de uma experiência*

do self concretizado pela mera assunção de estarmos sendo observados (GOFFMAN, 2004). A câmera onipresente instalada no capacete do motociclista captura o corpo e o oferece às mídias enquanto prova ou evidência irrecusável do real; em tempos de naturalização da vigilância, a imagem capturada pelos dispositivos de visibilidade

guarda a promessa de uma mordida, um salto, uma violência qualquer do “real”. Isto é, ela usualmente nos incita a uma posição expectante, à espera ou à espreita de uma fratura qualquer, como uma espécie de prova antecipada, ou “prova sem crime” (BRUNO, 2013, p. 104).

Portanto, são os signos do real (o corpo que reage, que escapa à representação do eu, trazendo ao espectador uma suposta experiência mais próxima ao fato) que operam na consolidação de um sentido de verdade àquilo que se assiste. É a decorrente irrupção dos signos corporais – as reações dos indivíduos em cena: o motociclista assustado que gagueja e treme, a impetuosidade ou mesmo nervosismo dos assaltantes, e a determinação temerária ou intempestiva do policial que os intercepta – o que justifica, vale observar, a inserção deste vídeo nos telejornais.

Esta exploração da narrativa em primeira pessoa se insere em um movimento mais amplo que valoriza a subjetividade, o pessoal, a experiência individualizada, naquilo que Serelle (2012) chama de “cultura da fetichização da verdade testemunhal” (p. 262), o que

se sustentaria também por uma concepção (alegada) de ausência de face ideológica no relato da experiência pessoal.

A primeira pessoa proliferou-se, nem sempre vinculada a situações-limite, tanto nas narrativas sobre o passado como em relatos de circunstância, como, por exemplo, reportagens jornalísticas ou textos de mídias sociais, em que a vivência já vem à tona narrada – daí a menção ao caráter epidérmico da subjetividade na contemporaneidade, à diferença daquela cultivada na interioridade, como a plasmada pelo romance burguês (id, p. 258).

Não obstante, a proposta de uma representação mais translúcida do fato acaba por mascarar certas estratégias narrativas empregadas à reportagem. Uma observação mais atenta aos 40 segundos do vídeo da câmera Go Pro revela que ele sofreu vários cortes, além de diversos efeitos de edição, como o zoom em momentos específicos, o foco amplificado no rosto do assaltante, as legendas que decifram a fala cercada de gírias dos envolvidos. O texto em off do repórter Roberto Paiva anuncia uma narrativa completa, que busca significar os papéis de todos os envolvidos. É a sua fala que assegura que o motociclista não reage, e que um policial que voltava do trabalho “viu tudo”, além de convocar em tom imperativo o espectador a decodificar a sua reação: sua fala (“Repare que na hora em que o bandido apontou a arma para o

policial, o PM atirou”) cerceia sentidos possíveis (de uma atuação irresponsável do policial, por exemplo). Assim, mesmo que o vídeo esteja fortemente editado e a narrativa tenha seus sentidos direcionados a partir do texto em off e da apresentação em estúdio, concretizando uma espécie de normatização do corpo dos envolvidos, a reportagem se sustenta a partir de um efeito estético de uma experiência mais translúcida com o fato.

Motta (2007) ressalta que a narrativa jornalística utiliza como estratégia textual central a produção de um efeito de real – ou seja, que o público reconheça os fatos narrados como verdades e como se estivessem falando sobre si mesmos, sem a mediação de um sujeito jornalista que os narrativiza. Não obstante, tal efeito se legitima a partir da exploração de estratégias<sup>9</sup> que visam ancorar os fenômenos apresentados pela narrativa jornalística como uma produção do tempo presente, do instante em que se assiste.

Desta forma, as narrativas jornalísticas buscam produzir um efeito de que aquilo que se vê na notícia é o próprio real, sem a interferência de alguém que relata algo que viu no mundo a partir de certas escolhas, que tentam organizar uma narrativa em busca de certos efeitos de sentido. Isso leva Motta (ibid) a inferir que a objetividade, parâmetro irrecusável aos produtos jornalísticos, é, afinal, uma estratégia argumentativa.

### **A ilusão de acesso ao real sem mediações**

Portanto, as narrativas produzidas a partir dos materiais dos dispositivos de registro do real concretizam como estratégia a impressão do contato com

um real sem mediação – efeito sustentado pelo reconhecimento do público de que assiste a algo muitas vezes provindo de câmeras oniscientes, concretizando um olhar mecanizado, maquínico, de uma visão sem olhar, o que confere ao registro um caráter de evidência incontestável (BRUNO, 2013); a estratégia narrativa é de que não há intencionalidade suposta àquilo que se exhibe, e ao espectador não resta outra opção além de reconhecer a narrativa como uma transposição à tela do acontecimento da forma mais íntegra possível (por esta razão, é comum que os repórteres ressaltem no texto que a câmera registrou “tudo o que aconteceu” ou “viu tudo”).

Por outro lado, a ubiquidade das câmeras onipresentes – tais como as câmeras de celulares e as Go Pro – possibilita outras modalidades de registro que asseguram uma suposta proximidade ao real por justamente oferecer ao espectador uma narrativa participativa, contaminada da subjetividade do próprio personagem que observa a cena. É o que ocorre na reportagem analisada. Paradoxalmente, ao evidenciar uma narrativa em primeira pessoa, com forte contiguidade às narrativas dos games, e produzida – vale lembrar – por alguém externo à instância jornalística, o registro adquire maior sentido de autenticidade e transparência. Ao ostentar o suporte que registra, a partir da evidenciação do real abrupto (a câmera trêmula, oscilante, como o olhar de quem presencia na pele um assalto), a reportagem se distancia de uma lógica consolidada da reportagem enquanto filtro mais adequado para uma aproximação ao acontecimento.

Ao observar a estrutura narrativa do

<sup>9</sup>Motta (2007) destaca algumas dessas estratégias, como a profusão de advérbios e de expressões adverbiais de tempo e lugar no texto verbal; as citações frequentes, que dão a impressão de que as pessoas falam para além da intervenção do jornalista; o abundante número de estatísticas, que dão precisão ao relato; os índices do real presentes no texto jornalístico (dados sobre localização, nomes próprios, nomes de instituições, datas e horários que dão referencialidade temporal, etc.).

programa jornalístico Profissão Repórter, cujas estratégias se fundamentam na exposição de um real não preparado, para além de uma acomodação nas convenções jornalísticas, evidenciando a participação subjetiva de um indivíduo que vê e narra, Coração (2012) destaca o fascínio gerado pelas imagens brutas, ainda não domesticadas pelos suportes em uma posterior edição.

O fascínio pela fragmentação temática da realidade que “foge” de nossas mãos é a tônica construtiva da materialização do discurso mais noticioso (...). O programa se torna agradável, pois (ou desagradável em alguns casos), pela emolduração do “atrás”, do “além”, do “escondido”. Essa intrusão dos fatos, pela inserção dos acontecimentos, mostra-se invariavelmente (e notadamente) como paradigma de elaboração da reportagem televisiva como instrumento de registro legitimado e, portanto, presente e revestido de veracidade (CORAÇÃO, 2012, p. 161).

A atratividade das imagens das câmeras onipresentes reside, portanto, no impacto causado pelo reconhecimento das convenções do registro amador, o que transfere ao espectador uma sensação de vivência do fato. Ao investigar os impactos causados pela transmissão direta do atentado do World Trade Center, Jost (2007) compara à recepção algo distante das imagens iniciais – as quais não exibiam os índices normalmente

atribuídos ao direto: eram cenas bem enquadradas, estáveis, o que transmitia ao espectador uma visão do horror “de um ponto de vista desencarnado, quase divino” (id, p. 100) – com o assombro causado pelas filmagens posteriores, que pressupunham a subjetividade de um indivíduo que olha, revelando “os movimentos que testemunham uma hesitação sobre o que é preciso olhar” (ibid, p. 101), ou seja, uma imagem mais vivida do que propriamente vista.

Assim, pode-se distinguir entre o impacto causado pela imagem da violência (a que produz um choque emotivo, ainda que sob um olhar distante) e a imagem violenta (que produz um choque perceptivo, encarnada, revelando a humanidade por trás do registro). Deste modo, as reportagens produzidas a partir do conteúdo de uma câmera onipresente amadora quebram a ideia de uma narrativa jornalística autoritária (porque velada) que apaga seu olhar enquanto representação subjetiva do real (RESENDE, 2009), e busca um ângulo cada vez mais personalizado, no qual o sujeito está explicitado enquanto configurador de uma narrativa.

Por consequência, tais estratégias causam os efeitos esperados à narrativa por meio da constatação de uma estética amadora, de baixa qualidade, que traz ao registro supostamente mais transparente, visto que carrega uma expectativa de autenticidade e de não-interferência naquilo que se apresenta, o que contempla espectadores propensos a desconfiar dos discursos jornalísticos; por outro lado, esta estética baseia-se no reconhecimento de uma imagem violenta, que insta o público a se sentir

participante da cena, o que corrobora ao apagamento da percepção de que, afinal, assistimos a um material editado e que opera a favor de uma narrativa fortemente controlada pela instância jornalística.

### **Rumo a considerações finais**

Assume-se aqui a concepção de que a estrutura narrativa jornalística, ainda que envolta por uma retórica que causa a ilusão de transparência em relação ao real que representa, revela em sua tessitura escolhas e tomadas de posição que operam a constituição de certos sentidos e apagamento de outros possíveis. Na observação das estratégias empregadas na reportagem “Câmera em capacete registra assalto a motociclista”, é constatada a produção de uma narrativa complexa, que atrai o espectador por meio de uma promessa ontológica de autenticidade, baseada no reconhecimento dos códigos sígnicos normalmente associados às câmeras amadoras, que asseguram que o registro provém de instâncias externas ao jornalismo. Tal sentido é reforçado pelo choque perceptivo causado pelo fato de a imagem produzir um foco narrativo em primeira pessoa, provocando o receptor a

efetivamente sentir-se participe da cena. Ainda que calcadas no reconhecimento de uma imediação (BOLTER e GRUSIN, 2000) do que se vê – em outras palavras, na aparência de um real não mediado pela câmera, como se ela, mesmo sendo explicitamente geradora do registro, não interferisse no real a que se assiste –, essas reportagens revelam em sua tessitura uma intrincada gama de recursos para a adequação desse material às lógicas do jornalismo. Assim, os espectadores reconhecem tais narrativas como transparentes, ainda que lancem mão de uma variedade de recursos que, paradoxalmente, direcionam o que eles devem entender daquilo que veem – tais como efeitos de edição e sintaxe emprestados de outras linguagens; os ângulos já explorados por outros formatos midiáticos que prometiam uma experiência direta ao real, como o Cinema Direto; os recursos típicos das narrativas ficcionais, no que tange ao fortalecimento de personagens facilmente legíveis pelo públicos e, portanto, democráticos; e o aproveitamento do corpo dos atores em cena, capturando a indicialidade inefável de suas reações e conduzindo tais signos a símbolos moralmente identificáveis.

---

### **Referências bibliográficas**

ANDRADE, A. P.; AZEVEDO, S. **Imagens cedidas e a narrativa jornalística na TV: o telejornalismo apócrifo e a dupla performance**. Anais do VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). São Luiz: 2010.

\_\_\_\_\_. **Sorria, você está sendo filmado: o telejornalismo apócrifo e o efeito de tragicidade das imagens de vídeo-vigilância**. Anais do X Encontro Nacional de

Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). Curitiba: 2012.

AQUINO, V. **Aesthetics: the way for watching Art and things**. Monroe, WEA Books, 2002.

BOLTER, J.; GRUSIN, R. **Remediation – understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia**. São Paulo: Paulus, 2006.

BRUNO, F. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CAJAZEIRA, P. **O jornalismo colaborativo no telejornal com as novas mídias digitais**. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. Disponível em <<http://www.bocc.ubit.pt>>. Acesso em 10 de julho de 2015.

CORAÇÃO, C. **O fascínio pela realidade abrupta e a demanda pelo comodismo familiar**. (in) SOARES, R.; GOMES, M. **Profissão Repórter em diálogo**. São Paulo: Alameda, 2012.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2004.

JOST, F. **Compreender a televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

\_\_\_\_\_. **Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias?** *Matrizes*, USP, São Paulo, v. 4, n. 2, 2011, p. 93-109. Disponível em: <[http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/view/266/pdf\\_222](http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/view/266/pdf_222)>. Acesso em 03 de novembro de 2014.

\_\_\_\_\_. **O que significa falar de “realidade” para a televisão?** (in) GOMES, Itania Maria Mota (org). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009.

\_\_\_\_\_. **Seis lições sobre televisão**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MOTTA, L. **Análise pragmática da narrativa jornalística**. (in) BENETTI, M.; LAGO, C. (org). **Metodologia de pesquisa em jornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

PENAFRIA, M. **O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme Zapruder.** **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação.** Disponível em <<http://www.bocc.ubit.pt>>. Acesso em 12 de novembro de 2012.

POLYDORO, F. **Esboço de uma ontologia dos vídeos amadores de acontecimentos.** Niterói: Revista Contracampo, v. 25, número 1, 2012.

\_\_\_\_\_. **Sob o risco do natural: acidente e repetição em flagrantes de desastres da natureza.** Texto apresentado no GT Cultura das Mídias, do XXIII Encontro Anual da Compós. Belém, 2014.

RESENDE, F. **Para um jornalismo de fricção: a delicadeza de não ter o que dizer.** (in) SOARES, R.; GOMES, M. Profissão Repórter em diálogo. São Paulo: Alameda, 2012.

\_\_\_\_\_. **O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro.** São Paulo: Revista Galáxia, n. 18. 2009.

SERELLE, M. **Post de uma revolução em declínio: Cuba na narrativa de Yoani Sánchez.** (in) FRANÇA, V.; OLIVEIRA, L. Acontecimentos: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

**Estudos em Jornalismo e Mídia** está sob a licença Creative Commons 2.5