

NOVOS EFEITOS DE REAL NO JORNALISMO TELEVISIVO

RECONFIGURAÇÕES

ESTÉTICAS E

NARRATIVAS

A PARTIR DA

UBIQUIDADE

DAS MÁQUINAS

DE VISIBILIDADE

MAURA MARTINS



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades
Unidade de Investigação
Universidade da Beira Interior

NOVOS EFEITOS DE REAL NO JORNALISMO TELEVISIVO

**RECONFIGURAÇÕES ESTÉTICAS E NARRATIVAS
A PARTIR DA UBIQUIDADE DAS MÁQUINAS DE VISIBILIDADE**

MAURA MARTINS



LABCOM.IFP

Comunicação, Filosofia e Humanidades

Unidade de Investigação

Universidade da Beira Interior

Ficha Técnica

Título

Novos efeitos de real no jornalismo televisivo:
Reconfigurações estéticas e narrativas a partir da
ubiquidade das máquinas de visibilidade

Autora

Maura Martins

Editora LabCom.IFP

www.labcom-ifp.ubi.pt

Colecção

LabCom

Série

Jornalismo

Direcção

José Ricardo Carvalheiro

Design Gráfico

Cristina Lopes
Paulo Batista (capa)

ISBN

978-989-654-355-6 (papel)
978-989-654-357-0 (pdf)
978-989-654-356-3 (epub)

Depósito Legal

420855/17

Tiragem

Print-on-demand

Universidade da Beira Interior
Rua Marquês D'Ávila e Bolama.
6201-001 Covilhã. Portugal
www.ubi.pt

Covilhã, 2017

© 2017, Maura Martins.

© 2017, Universidade da Beira Interior.

O conteúdo desta obra está protegido por Lei. Qualquer forma de reprodução, distribuição, comunicação pública ou transformação da totalidade ou de parte desta obra carece de expressa autorização do editor e dos seus autores. Os artigos, bem como a autorização de publicação das imagens, são da exclusiva responsabilidade dos autores.



Agradecimentos

Agradeço a todos que auxiliaram para a realização da pesquisa a qual gerou este livro. Em especial, aos professores Victor Aquino, Fernando Andacht, Roberta Brandalise e Mayra Rodrigues Gomes, e à editora LabCom.Ifpp, pela publicação deste trabalho.

Minha gratidão à minha família, pela presença em todos momentos, e ao Alejandro Mercado, cujo apoio incondicional possibilitou que esta obra fosse feita.

ÍNDICE

I. INTRODUÇÃO	13
1.1. Em busca das regras de representação do self	18
1.2. Para além da performance: o escape da autenticidade como uma promessa discursiva dos dispositivos	25
1.3. Um real que jamais se esgota – dispositivos de visibilidade interferindo nas agendas jornalísticas	29
1.3.1. As quatro modalidades das máquinas de visibilidade	31
1.3.1.1. Câmara omnisciente de vigilância	32
1.3.1.2. Câmara omnisciente oculta ou escondida	35
1.3.1.3. Câmara omnipresente amadora	37
1.3.1.4. Câmara omnipresente profissional	41
1.4. Estrutura do livro	44
II. NOVAS FRONTEIRAS ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO	53
2.1. Ascensão de uma ideologia da intimidade	57
2.2. Atualizações no conceito de vigilância: por uma nova compreensão da visibilidade	71
2.3. Tensões entre as zonas da fachada e dos bastidores em tempos de omnipresença de câmaras	74
III. ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS NO USO DOS DISPOSITIVOS	91
3.1. Dificuldades na apreensão de uma estética televisiva	93
3.2. Sobre uma estética da transparência utilizada na busca de uma garantia de autenticidade	95
3.3. A estética do equívoco – a irrupção do imprevisto como estratégia para a captura da alma midiática	103
3.4. À procura do self privado a partir da experiência televisiva	106

IV. EM BUSCA DE UMA NARRATIVA REPRESENTATIVA DO FENÔMENO. ENCONTROS E TENSÕES ENTRE O IMAGÉTICO E O VERBAL	117
4.1. Dissenso entre as narrativas textual, visual e auditiva	123
4.2. A apropriação do conteúdo dos dispositivos a partir da narrativa melodramática	132
4.3. A domesticação do gesto: corpos dóceis na concretização de uma narrativa uníssona	141
V. NOVOS EFEITOS DO REAL PRECONIZADOS PELO USO DAS MÁQUINAS DE VISIBILIDADE	147
5.1. A visão realista enquanto sistema coerente de representação do mundo	151
5.2. Estratégias de realismo e proximidade por meio da narrativa em primeira pessoa	154
5.3. Realismo enquanto perspectiva ideológica e política	162
5.4. O efeito de real: a ilusão da inserção de um objeto na narrativa para além de sua representação	168
5.5. Redesenho nos conceitos de acontecimento e de transparência no jornalismo	173
5.6. Os efeitos de real concretizados pelas máquinas de visibilidade: uma promessa de realidade sem mediações	181
VI. CONCLUSÕES: O JORNALISMO RECONFIGURADO PELAS CÂMARAS UBÍQUAS	201
Referências	209
Sobre a autora	221

Lista de imagens

Figura 1 - Os confrontos entre performance pública e vida privada na entrevista com o governador	79
Figura 2 – A naturalização da vigilância no registro do jornalista-cidadão	82
Figura 3 – O convite à caça dos signos da mentira na declaração do cabo Maurício Fabiano Braga	83
Figura 4 – Sentidos anestésicos do registro da câmara, que captura a indicialidade do corpo que cai	101
Figura 5 – Xuxa e a representação do self em ambiente midiático	111
Figura 6 – O flagrante do descontrole de Dilma Rousseff: o corpo como resistência	115
Figura 7 – Conflitos entre a imagem e os recursos narrativos na reportagem Bebê é encontrado no lixo em Praia Grande (SP)	129
Figura 8 – O conflito entre corpo e fala de Fabio Raposo: o modo do excesso como forma de criar um texto moralmente legível	138
Figura 9 – A domesticação do gesto na reportagem Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioria penal	145
Figura 10 – A experiência carnal da narrativa em primeira pessoa capturada pela câmara omnipresente amadora	156
Figura 11 – O vídeo de um quase-acontecimento (a mulher que escorrega) elevado à categoria de notícia	178
Figura 12 – A baixa mediação jornalística na reportagem de Tyndaro Menezes	189
Figura 13 – As angulações e as máquinas tradicionalmente empregadas pelo telejornalismo na passagem da repórter Renata Costa	194

Figura 14 – Registro de uma câmara omnisciente de vigilância, que captura a cena sob um olhar maquínico	195
Figura 15 – Câmara omnisciente oculta, que captura uma interação sem a ciência do participante	196
Figura 16 – Registro de uma câmara omnipresente de celular, com baixa qualidade	196
Figura 17 – Câmara omnipresente profissional encarnada no capacete de um cinegrafista, trazendo o registro em primeira pessoa	197
Figura 18 – Câmara omnipresente profissional que reitera a autenticidade do discurso consolidado pelas máquinas de visibilidade	198

I. INTRODUÇÃO

Este livro se destina à compreensão de certas mudanças na prática jornalística, decorrentes do processo de adaptação desta profissão à luz de uma série de transformações históricas. Entre elas, interessa-nos refletir sobre a reconfiguração do jornalismo televisivo, a partir de seus modos de funcionamento e formatos narrativos, após a proliferação de novas ferramentas técnicas de registro do real (como câmaras de vigilância e pessoais, celulares, *smartphones* e *tablets*), a aquisição coletiva de competências para a produção de conteúdos e uma crescente interferência dessas mensagens em espaços midiáticos. Em consequência da popularização de tais aparatos tecnológicos, observa-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.

A análise aqui apresentada – gerada como tese de doutoramento defendida por mim perante o Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), no Brasil, em fevereiro de 2016¹ – parte da constatação de que há, nos produtos telejornalísticos, um crescente aproveitamento dos registros gerados por estas chamadas máquinas de visibilidade – ou seja, os dispositivos de registro do real de fácil acesso e manejo dos cidadãos, hoje em situação de ubiquidade por todas

1. Em virtude de este texto ter sido elaborado a partir de uma pesquisa feita em uma universidade brasileira, algumas palavras poderão apresentar diferenças às empregadas no português europeu.

as instâncias da vida social, configurando a impressão de onividência do mundo –, material esse à disposição dos veículos midiáticos e frequentemente originado por instâncias exteriores às empresas jornalísticas.

Assim, consideramos que o aproveitamento regular desse conteúdo é sintoma resultante dos processos de midiáticação, nos quais as indústrias de mídia adquirem papel central nas sociedades modernas (THOMPSON, 1998), obtendo uma quase onnipresença que exige dos meios a produção de conteúdos em alta velocidade. Deste modo, os veículos passam a ter que atender à demanda do tempo real, o que acarreta “uma aparente irracionalidade no processo de produção da notícia” (MORETZSOHN, 2002, p. 11). Entre as mudanças causadas por tais processos no sistema jornalístico estão as transmutações no conceito de acontecimento, em razão da midiáticação do mundo vivido, e uma certa crise sobre os valores-notícia; por consequência, registros diversos são elevados a notícias (ou utilizados como mote delas), os quais preencherão as pautas jornalísticas, por vezes pela falta de novos conteúdos e de imagens, ou, paradoxalmente, pelo excesso delas.

Soma-se a isso um cenário em que se reconhece a aquisição coletiva de linguagens midiáticas e uma facilidade no acesso à produção de mensagens. O domínio dessas tecnologias possibilita que muitos falem – ao menos em âmbitos restritos ao ambiente virtual da internet – o que potencializa uma crise da instituição jornalística enquanto instância central autorizada a produzir discursos que traduzem o mundo. Sucede a este processo “um sentimento constante de desorientação informativa, provocado sobretudo pela abundância noticiosa” (NÓRA; D’ABREU, 2014, p. 6). Ou seja, frente a um espectador letrado nas gramáticas midiáticas, e instado a responder a elas com desconfiança, os veículos passam a fazer uso de conteúdos gerados externamente – ou produzidos pela própria instância midiática sob uma estética próxima do amador, como se pretende demonstrar ao longo desta reflexão –, de modo a tentar trazer ao seu público narrativas nas quais o mundo exterior é exibido de forma pretensamente translúcida.

Assim, é possível apontar o fenômeno do aproveitamento das câmaras como um sintoma do decréscimo na confiança histórica atribuída à imprensa como instituição maior a promover e divulgar a verdade. As diferentes versões dos fatos publicizadas nas redes digitais – sustentadas por signos diversos, como testemunhos pessoais, interpretações e registros visuais colocados como provas incontestáveis – explicitam ao espectador que não é mais possível ter contato com uma verdade absoluta acerca dos fenômenos que se desenrolam. Os veículos de comunicação são compelidos a repensar sua atuação frente à urgência na redefinição de suas funções e manutenção de sua legitimidade perante um público que, historicamente, o sustentou pagando pela verdade, e não pela dúvida; trata-se, portanto, de um panorama a ser considerado pelas mídias também em razão de uma necessidade comercial (CASTILHO, 2015).

Neste sentido, este livro assume como objeto de análise os diversos registros gerados pelos dispositivos que hoje registram visualmente o mundo de maneira ubíqua e que são apropriados cotidianamente pelas emissoras de telejornalismo. Em virtude de um enfoque mais preciso para a análise, propõe-se aqui delimitar este objeto em duas grandes categorias, compreendidas como as **câmaras omnipresentes**, que compreendem as gravações feitas pelas pessoas comuns e/ou profissionais empregadas posteriormente pelas mídias e que disponibilizam registros de baixa mediação fundamentados na promessa de que, se não fosse por essa qualidade tecnológica da ubiquidade, o público certamente não teria contato com um acontecimento; e as **câmaras omniscientes**, que compreendem o material registrado por câmaras de vigilância ou outros dispositivos e incorporadas nas narrativas jornalísticas com a expectativa da captura de um real ocorrido sem ciência dos participantes em cena, efeito sustentado pelo reconhecimento do público de que assiste, na maior parte das vezes, a algo provindo de um olhar mecanizado, de uma visão sem olhar, o que confere à imagem um caráter de evidência incontestável (BRUNO, 2013); a estratégia narrativa é de que

não há intencionalidade naquilo que se exhibe, e o espectador é incitado a reconhecer a narrativa como uma transposição à tela do que efetivamente aconteceu.

Em comum, os conteúdos gerados por tais aparatos possuem uma mesma promessa discursiva (JOST, 2004): oferecem registros carregados de uma expectativa de genuinidade, visto que disponibilizam o documento de um real que, a princípio, revela algo ocorrido para além de uma representação performática do eu (GOFFMAN, 2004); ou seja, prometem ao espectador algo provindo da esfera dos bastidores, normalmente não abordada pela instância jornalística (compreendida coletivamente como uma esfera na qual a visibilidade é altamente controlada).

Pretende-se, assim, investigar um fenômeno situado nas interfaces possíveis entre a linguagem audiovisual televisiva – produzida pelos veículos jornalísticos, tipicamente ritualizada, cercada de protocolos – e a linguagem regida pela “gramática da vida cotidiana” (WINKIN, 1998, p. 95), hoje trazida de forma significativa à visibilidade das mídias. Tendo em vista o processo que Sennett (2001) constata como a erosão da vida pública, no qual os valores da vida privada se tornam irrecusáveis a todos os indivíduos, as mídias – em especial, as eletrônicas, capazes de registrar minuciosamente as deixas simbólicas que explicitariam a verdadeira personalidade de seus atores (THOMPSON, 2014) – toma a revelação do *self*, da “pessoa oculta por trás da máscara” (SENNETT, 2001, p. 37), como uma finalidade central no funcionamento de muitos de seus formatos.

Deste modo, reconhece-se a complexificação das instâncias midiáticas de produção e recepção, não mais tão estanques ou simples, visto que o público passa a também participar, de alguma maneira, da produção midiática. O jornalismo encontra-se em processo de experimentação e há gradativas alterações em seus processos. Trata-se de um cenário complexo, que revela mudanças sutis, mas estruturais, em um jornalismo que se considera pós-industrial, visto já não ser mais “organizado consoante uma lógica

industrial em cascata produtiva; mas com marcas mais complexas: mais atores atuantes, mais circularidade, algoritmos, inteligência artificial, mais computação em seu interior” (BERTOCCHI, 2014, p. 2).

Assume-se, em consonância com Braga (2006), que a abrangência dos processos midiáticos não se esgota em dois subsistemas estanques, e a compreensão do funcionamento do campo deve considerar necessariamente o processo de circulação das mensagens e a reapropriação dos estímulos do público pelas mídias. Assim, as emissoras de telejornalismo – muitas vezes, por meio de um discurso de jornalismo cidadão, sustentado no aproveitamento sistemático dos conteúdos gerados por usuários, ou CGUs (KLATELL, 2014) – têm se apropriado gradativamente destes registros, em razão, sobretudo, da expectativa de genuinidade que cerca este material. Tendo em vista este cenário, propõe-se aqui uma reflexão sobre as reconfigurações produzidas no sistema jornalístico a partir da apropriação sistemática desse conteúdo – o que, muitas vezes, associa-se 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.

Sob tal perspectiva, interessa-nos vislumbrar os impactos do uso desses dispositivos – que promovem uma vigilância cada vez mais ubíqua e cotidiana – no *modus operandi* dos produtos de telejornalismo, que têm à disposição um profícuo (e irrecusável) material a ser explorado. Não obstante, ainda que esses conteúdos gerem matérias revestidas de um sentido de transposição do real à tela sem mediações, de um acontecimento capturado sem intervenção das instâncias midiáticas (não por acaso, as reportagens engendradas usam constantemente verbos como “flagrar” e “capturar”, bem como categorizam as imagens exibidas como impressionantes ou como capazes de abranger o real em sua completude, no sentido de que “mostram tudo o que aconteceu”), o que se observa, de fato, é uma adequação desses conteúdos em narrativas que conspirem aos sentidos pretendidos pelos meios.

Ao longo deste livro, portanto, intentamos compreender tanto as lógicas que justificam a inserção contínua dos conteúdos registrados pelas máquinas de visibilidade nos produtos jornalísticos quanto as adequações feitas no material para narrativizar os conteúdos das câmaras e ajustá-los a uma estrutura coerente aos veículos televisivos. Não obstante, para apreendermos o sentido postulado pela ideia de flagrante – ou seja, de um acontecimento deslocado de seu ambiente esperado, que irrompe da esfera íntima rumo a uma apresentação pública e visível à coletividade – e, por consequência, aproximarmo-nos ao discurso que legitima a inserção do conteúdo dos dispositivos nas narrativas midiáticas, é preciso esclarecer a proposta de Erving Goffman para a análise de uma espécie de sintaxe das interações da vida cotidiana.

1.1. Em busca das regras de representação do self

Partindo da terminologia e do repertório provindo do teatro, o sociólogo Erving Goffman² propõe o estudo das regras utilizadas habitualmente pelos indivíduos para concretizar interações sociais adequadas. Analisa, dessa forma, a retórica geral da vida cotidiana, assumindo a ideia de que toda pessoa que se encontra em uma interação é como um ator em cena: “Como no teatro, é preciso que nossos gestos soem verdadeiros” (WINKIN, 1998, p. 101). Sua abordagem busca revelar a importância do mínimo, do gesto, do movimento coreográfico do corpo em uma situação de interação, atentando aos “signos de proximidade que deixam os signos verbais num segundo plano na hierarquia da interação que nos transforma em humanos” (ANDACHT, 2004, p. 126).

Na obra *A representação do eu na vida cotidiana*³, o autor busca desmontar essa retórica da vida cotidiana ao sistematizar as estratégias empregadas pelos atores para sustentar os diferentes papéis a que se dispõem partici-

2. O autor é considerado um representante típico da corrente da sociologia americana denominada como “Escola de Chicago”. Encabeçada por Robert Park, trata-se de um grupo de pesquisadores surgidos na década de 20, cujos estudos foram uma forte contribuição ao estudo das cidades e sua chamada “ecologia urbana”. Não à toa, as pesquisas concentraram-se sobretudo na cidade de Chicago, que crescia rapidamente, com imigrantes de todas as nacionalidades, gerando um novo cenário social a ser explorado por metodologias como a pesquisa de campo (*fieldwork*) (WINKIN, 1998).

3. No original, publicado pela primeira vez em 1959, *The presentation of self in everyday life*.

par nas variadas facetas de sua vida diária. Por trás dessa proposta, aponta Winkin (1998), há a influência do filósofo William James, que sustentava, em 1890, que “um homem tem tantos ‘si sociais’ quantos forem os distintos grupos de pessoas cuja opinião lhe importa” (id, p. 100).

Ao analisar as situações cotidianas de comunicação desempenhadas pelos indivíduos, Goffman (2004, p. 09) propõe que elas sejam reduzidas em duas esferas. A primeira englobaria o papel desempenhado por um indivíduo em uma representação, o qual seria talhado de acordo com o segundo papel, realizado pelos outros presentes, os quais constituem a sua plateia. Independentemente de quais sejam os objetivos para tal situação interacional, será sempre de interesse desse indivíduo conseguir regular a conduta dos outros e as maneiras pelas quais será visto e tratado. Isso pressupõe o controle tanto da expressão construída (a fala verbal, o controle de sua imagem a partir da postura assumida) quanto da expressão emitida (os índices explicitados de forma presumivelmente não intencional). Assim, o ator sempre demonstrará empenho em administrar aquilo que chega ao conhecimento de sua plateia, de forma a não destruir a *performance* que concretiza – por exemplo, a de que é um bom profissional dentro das regras implícitas que asseguram ao público legitimidade a uma representação (como a de um médico que veste trajes impecavelmente brancos para assegurar sua seriedade aos pacientes; a de uma enfermeira que precisa se mostrar sempre ocupada, pois muitas de suas tarefas podem fazer os enfermos pensarem que não está fazendo nada; ou a de um professor que precisa demonstrar domínio e superioridade aos seus alunos, ainda que não esteja seguro daquilo que fala).

Ainda assim, essa *performance*, por mais controlada que seja, estará sempre sujeita à verificação do público, a quem cabe o papel de aferir sentido a dois níveis diferentes de expressão:

A expressividade do indivíduo (e, portanto, sua capacidade de dar impressão) parece envolver duas espécies radicalmente diferentes de atividade significativa: a expressão que ele transmite e a expressão que

emite. A primeira abrange os símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligadas a esses símbolos. Esta é a comunicação no sentido tradicional e estrito. A segunda inclui uma ampla gama de ações que os outros podem considerar sintomáticas do ator, deduzindo-se que a ação foi levada a efeito por outras razões diferentes da informação assim transmitida (GOFFMAN, 2004, p. 12).

Durante o período em que o indivíduo está na presença imediata dos outros, podem ocorrer poucas coisas que deem diretamente a estes a informação conclusiva de que precisarão para dirigir inteligentemente sua própria atividade. Muitos fatos decisivos estão além do tempo e do lugar da interação, ou dissimulados nela. Por exemplo, as atividades “verdadeiras” ou “reais”, as crenças e as emoções do indivíduo, só podem ser verificadas indiretamente, através de confissões ou do que parece ser um comportamento expressivo involuntário (GOFFMAN, 2004, p. 11-12).

O que Goffman (id) entende por confissões, os registros provindos do comportamento expressivo involuntário, poderia ser transposto à compreensão do funcionamento do elemento indicial, o qual aponta em relação causal ao real a que representa, como um sintoma no corpo que inequivocamente aponta ao médico – como um dedo que aponta, para parafrasear a metáfora construída por Peirce ao explicar o signo indicial (apud ANDACHT, 2005) – a doença da qual padece o paciente. O corpo que reage instintivamente (o choro, a reação do medo, o nervosismo, os escapes involuntários da controlada representação do eu) é compreendido pela plateia como um sintoma irresistível da emoção por vezes domada na esfera da expressão transmitida. Assim, não deveríamos nos surpreender que certas estratégias narrativas sejam utilizadas de forma quase automática pelos produtos midiáticos – e, mais especificamente, pelos jornalísticos – para capturar tais confissões do corpo, tal como a câmara que fecha em *close* no rosto de um entrevistado cujos olhos prenunciam as lágrimas.

O monitoramento sistemático daquilo que provém dos dispositivos cotidianos de registro do real mostra uma pulsão rumo à captura da expressividade incontrolada do corpo, a qual apontaria, conforme acordado na cultura, à revelação do *self* real, para além dos papéis assumidos pelos indivíduos em sua vida cotidiana. Ao assumir-se que “as pessoas somente podem ser sociáveis quando dispõem de alguma proteção mútua” (SENNETT, 2001, p. 358), a verdadeira personalidade estaria exposta na captura do flagrante de algo que escapa à representação do ator.

Mensagens linguísticas podem ser traduzidas, armazenadas e utilizadas como provas legais; mensagens expressivas tendem a ser aquelas pelas quais o emissor não pode ser considerado legalmente responsável, e normalmente é possível para ele negar que ‘quis dizer o que os outros afirmam que ele quis dizer’. Mensagens linguísticas são consideradas voluntárias e intencionais; mensagens expressivas, por outro lado, muitas vezes precisam preservar a ficção de que elas são espontâneas, involuntárias e não calculadas, o que é verdade em alguns casos (GOFFMAN, 2010, p. 23).

Os índices, portanto, são compreendidos como chave de acesso aos sentimentos mais autênticos do indivíduo. Sabendo que o indivíduo sempre buscará se representar sob uma luz favorável, a plateia instintivamente dividirá sua representação em duas partes: a primeira, que o indivíduo manipulará quando quiser, constituída principalmente por suas afirmações verbais, e outra, em relação à qual parece ter pouco interesse ou domínio, oriunda principalmente das expressões que emite. A plateia pode então usar os aspectos não governáveis ou involuntários do comportamento do indivíduo como fator de verificação da validade do que é transmitido pelos aspectos governáveis. Para Goffman, revela-se aí uma assimetria essencial no processo de comunicação, “pois o indivíduo tem consciência de um fluxo de sua comunicação, e os outros observadores têm consciência deste fluxo e de um outro” (2004, p. 16).

Visto que o indivíduo precisará manter o controle sobre os aspectos escolhidos para sua *performance*, será necessário que se limite o acesso da plateia a certos cenários. Constitui-se então o conceito da fachada, ou seja, o palco no qual o ator desempenhará sua representação, composto tanto por elementos cênicos (a mobília, a decoração, a disposição física e os demais suportes do palco, que fornecem proteção extra aos atores) quanto pela fachada pessoal (outros itens de equipamento expressivo, como roupa, características de gênero, raciais, aparência, atitude, padrões de linguagem, postura corporal). A região frontal ou da fachada é apresentada por Thompson (1998) como a estrutura da ação de um indivíduo, na qual ele vai projetar uma imagem de si mesmo mais ou menos compatível com a impressão que pretende transmitir. A região frontal envolve “uma estrutura interativa particular que implica certas convenções e concepções, como também características físicas do ambiente (disposição espacial, móveis, equipamentos, roupas, etc.)” (id, p. 82). A passagem da região frontal para as regiões de fundo, nas quais o indivíduo não precisa exercer controle tão acirrado sobre sua impressão, é sempre altamente controlada, já que os comportamentos de fundo podem comprometer a representação de si mesmo cultivada a tanto custo (ibid).

Em um produto midiático, por exemplo, a fachada será composta pelos cenários e pela gama de materiais apresentados ao público (como o cenário de um programa televisivo, as reportagens finalizadas, os textos publicados de um jornal impresso, a diagramação que confere legibilidade e unidade estética ao material) e pela fachada dos atores envolvidos (apresentadores, repórteres, produtores, etc.). Não obstante, ao menos tradicionalmente, os elementos da produção (a processualidade na confecção do conteúdo, tais como os procedimentos de edição dos textos, os possíveis acordos comerciais das empresas de comunicação com seus anunciantes ou mesmo aspectos de maquiagem e preparação dos atores) tendem a ser escondidos ou não revelados na esfera da fachada.

Para que a representação feita na zona da fachada se legitime, é preciso que seus atores alimentem a impressão para a plateia de que o desempenho ali apresentado é único, não rotineiro; dificilmente haverá uma repre-

sentação “que não conte com o toque pessoal para exagerar o caráter de ineditismo das transações entre ator e plateia” (GOFFMAN, 2004, p. 53). Assim, a manutenção do controle expressivo de uma representação leva em consideração o bom funcionamento de seus vários elementos, e um único componente dissonante pode arruinar aquilo que se pretende exibir à plateia. Goffman postula que não devemos analisar uma representação de acordo com “padrões mecânicos, pelos quais um grande lucro pode compensar uma pequena perda, ou um grande peso contrabalançar um menor. As imagens artísticas seriam mais exatas, porque nos preparam para o fato de que uma só nota em falso pode quebrar a harmonia da representação inteira” (id, p. 55).

A representação pública pode ruir no caso da contaminação de elementos de esfera privada com a zona da fachada. Um exemplo de ruína da representação pode ser observado na abordagem midiática dos médicos concretizada no episódio do programa Mais Médicos, em 2013, no qual o governo federal abriu vagas a licenciados em medicina em outros países para que ocupassem postos não preenchidos por médicos brasileiros. A cobertura realizada pelas mídias operou na dissociação da representação do médico historicamente ligada a um “status sagrado” (ibid, p. 61). Promoveu-se, na ocasião, a publicização de características consideradas incompatíveis à representação social do médico (ganância, por não aceitarem trabalhos no interior em razão de baixos salários; xenofobia, que contrasta com uma expectativa de humanidade direcionada a ele), consolidada coletivamente na esfera do sagrado, de uma personalidade que se eleva ao mundano.

A sensação de que vemos uma representação relativamente inédita é um elemento cênico importante – visto que isso assegura que cada situação é única, não performática ou mecânica. Será conveniente denominar de fachada a parte do desempenho do indivíduo que funciona regularmente de forma geral e fixa com o fim de definir a situação para que os que observam a representação. Fachada, portanto, é o equipamento expressivo do tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação (ibid, p. 29).

Presumindo-se a existência da zona da fachada, torna-se imperativo definir a região oposta, chamada de região de fundo ou de bastidores, “onde os fatos suprimidos aparecem” (ibid, p. 106). Goffman a conceitua como o “lugar, relativo a uma dada representação, onde a impressão incentivada pela encenação é sabidamente contradita como coisa natural (...). É aqui onde se fabrica laboriosamente a capacidade de uma representação expressar algo além de si mesma” (ibid).

Idealmente, a zona de bastidores é entendida como um lugar de respiro, no qual “o ator pode descontraír-se, abandonar a sua fachada, abster-se de representar e sair do personagem” (ibid, p. 107). Há, portanto, um aspecto de revelação do verdadeiro eu que só tomaria espaço na chamada zona dos fundos. Assim, ao descrever a atividade dos bastidores das mulheres enquanto estão longe da plateia masculina, Simone de Beauvoir postulava que “quando está com o amante ou o marido, toda mulher tem mais ou menos consciência da ideia ‘não estou sendo eu mesma’” (apud GOFFMAN, 2004, p. 107). O relaxamento ocorreria apenas no momento em que se encontra em uma comunidade de mulheres, “polindo o equipamento, mas não em batalha” (id).

Trata-se, portanto, de uma concepção da representação como uma *performance* arranjada, ainda que de forma inconsciente, e o verdadeiro *self* do indivíduo viria à tona no momento em que desce do palco. Por essa razão, o participante de uma representação está sempre preocupado em preservar os segredos vitais na esfera dos bastidores, a partir do controle das fronteiras entre as duas regiões. Isso não significa que, estrategicamente, tais regiões não serão mescladas e a zona de fundo não poderá ser trazida à fachada de forma calculada – como nos restaurantes em que a cozinha está ao alcance da visão dos fregueses, separada deles apenas por vidros, no intuito de assegurar um sentido de transparência e segurança de que o afeito apresentado na representação do *staff* junto à clientela corresponde ao que ocorre quando a equipe está isolada entre os seus, nos bastidores.

A fusão de ambas as regiões é explorada estrategicamente em produtos jornalísticos, conforme aponta Figueiredo (2012), para quem “a prioridade conferida aos processos de captação, em detrimento dos de edição, ao mesmo tempo em que serve à mitificação do repórter (...), traz de volta, pela porta dos fundos, a ilusão de objetividade, já que é a relação do repórter com o mundo exterior à narrativa que é ressaltada, não a sua *performance* como narrador” (id, p. 114). É o que se observa, por exemplo, no caso das bancadas de telejornais em que o trabalho cotidiano da equipe está posto ao seu público enquanto um cenário para a *performance* controlada dos apresentadores, ou em formatos que priorizam a exibição do processo de produção, como no programa da Rede Globo *Profissão Repórter*.

Mas por que, afinal, o conteúdo da esfera dos bastidores nos interessa? O que justifica o fascínio por essa região dos fundos, na qual supostamente nosso *self* está relaxado, livre das amarras da *performance* pública? O entendimento desse apelo jaz na compreensão da promessa discursiva à qual esta região está atrelada, o que justificará a inserção e a proficuidade do conteúdo gerado nesta esfera nas agendas midiáticas e jornalísticas.

1.2. Para além da *performance*: o escape da autenticidade como uma promessa discursiva dos dispositivos

Compreendemos que a utilização jornalística dos conteúdos das câmaras se mostra irrecusável às emissoras porque as imagens provindas destes dispositivos carregam em si uma promessa ontológica de autenticidade⁴ (JOST, 2007), com a expectativa de trazer à tona o que ocorre para além da representação do *self* (GOFFMAN, 2004) típica dos holofotes midiáticos, de apresentação de um real que escapa da formalizada representação dos meios, especialmente no que diz respeito aos produtos televisivos. Seu registro é de forte atração tanto para os produtores quanto para os recep-

4. Ainda que, para assegurar esta ligação direta com o real, sejam necessárias numerosas verificações exteriores à emissão (JOST, 2007, p. 96), o espectador que assiste aos conteúdos provindos dos dispositivos crê estar diante de um formato que, tal qual a transmissão direta, é uma das maneiras mais autênticas que as mídias têm de restituir o real.

tores, que pensam estar diante de uma representação do que efetivamente aconteceu, para além do olhar ideologizado ou interferente das instâncias midiáticas.

Trata-se, portanto, de um material que se inscreve em um gênero mais amplo, no qual se insere uma grande quantidade de formatos midiáticos que, em comum, apontam à “busca da exposição do real através do enfoque de momentos anteriormente desconsiderados pela mídia, cenas e situações classificadas como da esfera íntima, de bastidores” (MARTINS, 2005, p. 07). Andacht (2005) propõe a descrição desse gênero como indicial, por possuir “um laço existencial, factual com seu objeto dinâmico⁵ – o real fora da relação de representação” (p. 103). Entre os formatos possíveis do gênero estão desde os clássicos, como o documentário e a fotografia jornalística, até os contemporâneos, como os fenômenos dos *reality shows*. Tais produtos se aproximam por possuir no elemento indicial – o apontamento a uma relação de contiguidade existencial com o real extra midiático – seu elemento predominante, o que geraria efeitos de sentido específicos em seu público. Ainda que possam haver interferências de todo tipo nesses produtos (formas de montagem, edição, manipulação de sentidos de toda sorte), isso não alteraria o estatuto indicial do gênero: “No limite, tais alterações determinam a existência de alguma falta ética ou estética no gênero” (id).

Desse modo, os efeitos de sentido causados pelos conteúdos dos dispositivos de real se sustentam – e justificam sua inserção nas agendas jornalísticas – em razão da expectativa trazida ao seu público de estar diante de cenas que revelam algo provindo da esfera do real, fora de uma representação tipicamente performática das mídias. Ainda que seja sempre possível a crítica de que, nos produtos de não ficção que pretendem fazer uma leitura objetiva do real, há sempre uma visão subjetiva sobre determinado assunto – ou seja, a representação feita pelos signos é sempre parcial e condicionada à subjetividade de quem os registra (PENAFRIA, 2014) –, é inegável que a rela-

5. O objeto dinâmico é a experiência total, o objeto em si próprio, fora de qualquer consideração; “é a Realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do Signo à sua representação” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2008, p. 53).

ção causal com o real promulgada pelos signos indiciais das câmaras é o que colabora para a consolidação dos sentidos predominantes que chegam aos espectadores. Assim, o “índice representa algo que resiste à interpretação arbitrária e ao voluntário esquecimento; ele simplesmente fica e perdura lá, como as coisas do mundo. A única saída para fugir do chamamento indicial é evitar o brutal e cego encontro físico com ele” (ANDACHT, 2005, p. 108).

Esse apelo irresistível que o signo indicial causa a quem os desvenda – o que levou Peirce a comparar seu efeito ao da hipnose, em razão de o estímulo gerado pelo índice ser mais físico que intelectual, tal como um dedo que aponta e se dirige a um objeto específico – levou Andacht (2005), ao considerar as sensações ocasionadas pelos *reality shows*, a denominar o termo *index appeal*, em referência ao *sex appeal*⁶ gerado pelas imagens das grandes divas da época de ouro de Hollywood. O apelo dos índices se dá pelo conhecimento carnal gerado ao espectador como uma consequência prática de seu consumo estético – o chamamento indicial (id) concretizado pelos signos dessa natureza se baseia no reconhecimento da singularidade da situação a que se assiste, no caráter da evidência de testemunhar um acontecimento do mundo.

Jost (2007) argumenta que há uma falácia no pensamento que associa de forma causal o surgimento das tendências midiáticas ao sucesso de inovações técnicas. Não obstante, um novo formato midiático é bem-sucedido quando consegue se apropriar de novos dispositivos para construir um conceito – tal como ocorreu, por exemplo, com a inovação tecnológica das *webcams*, que trouxeram a possibilidade de dar visibilidade à intimidade de pessoas comuns, sendo aproveitada no conceito do programa *Big Brother*. Mas o sucesso do programa se justificaria “menos no que possui de novidade e mais pelo fato de que ele deve ter correspondido a aspirações bem ancoradas no ser humano: o desejo de estar em vários lugares ao mesmo tempo (ubiquidade) e de penetrar na cabeça dos outros (omnisciência), faculdade que se atribui a Deus” (id, p. 40).

6. Que, por sua vez, pode ser descrito como o *iconic appeal* desempenhado pelos efeitos de sentido gerados pelo signo icônico (ANDACHT, 2006).

Assim, podemos inserir o fenômeno aqui analisado em contexto mais amplo, em uma espécie de movimento indicial na mídia, no qual uma série de formatos é oferecida a espectadores que buscam incessantemente uma vivência pulsante do real a partir dos produtos que consomem.

No mundo inteiro, o público procura uma experiência comunicacional quase religiosa através dos rastros do mais íntimo, através da observação atenta de uma testemunha física e emocional mais do que intelectual. Algumas das grandes mensagens do mundo, portanto, se manifestam hoje na mídia não em palavras, nem em ideologias, mas na representação das pequenas situações cotidianas, do encontro face a face com a vida e com a morte (...). As pessoas procurariam no chamamento indicial, no contato com os signos de existência, a descoberta da face externa e real do sentido de suas próprias vidas. Esse conhecimento carnal é um signo inconfundível desta época (ANDACHT 2005, p. 110).

Há uma busca constante por signos de autenticidade pelos que consomem os produtos de chamamento indicial, o que leva esses espectadores a operar como detetives à procura da experiência de transcendência a partir do contato com tais formatos midiáticos. O apelo dessa categoria signífica nos torna caçadores de índices, em busca do real que se desnuda a partir do momento em que há um escape da performática representação das mídias. É o momento, por exemplo, em que assistimos ao flagrante de uma situação registrada por uma câmara disposta de forma invisível, que documentou algo que, supostamente, traz à cena indivíduos se comportando de forma autêntica – e, portanto, real – sem a ciência de que estavam sendo vistos, ou o momento em que notamos a indicialidade do corpo de um ator midiático (como a emoção de alguém que recebe um prêmio, ou o nervosismo de alguém pego mentindo) que contradiz aquilo que suas palavras tentam transmitir. Algo, portanto, da esfera dos bastidores da representação, por se tratar de signos que normalmente seriam escondidos do público pelo indivíduo.

Isto posto, é preciso notar que o objeto aqui analisado (o crescente aproveitamento dos registros das câmaras omniscientes e onnipresentes no telejornalismo) se sustenta na expectativa de trazer ao público narrativas nas quais alegadamente o mundo exterior é exibido de modo quase translúcido – o que, urge dizer, fundamenta desde o princípio a experiência televisiva e sua promessa da contemplação da realidade bruta, possibilitando, a partir da transmissão direta, a explicitação da “ligação existencial com o real” e da “transparência absoluta, da negação da mentira: nada de truques, de cortes, de montagens, de correções, nada de vida posta em conserva e servida fria e requentada” (JOST, 2007, p. 45).

Ainda que muitos outros gêneros e suportes pretendam mostrar ou falar também do mundo exterior, Jost (id) fala que, historicamente, coube à televisão remeter ao mundo real, enquanto ao cinema coube a vocação à ficção. Assim, uma constatada demanda de realidade ou paixão pelo real (BRUNO, 2013) é sintoma patente das sociedades midiaticizadas e requer uma constante intensificação de conteúdos que ofereçam uma suposta ilusão referencial de se estar vendo o real para além do signo (BARTHES, 1988). Ou seja, a popularização dos dispositivos que registram cotidianamente cenas do mundo vem ao encontro de algo que, por princípio, é inato dos meios de comunicação, em especial, da própria televisão.

1.3. Um real que jamais se esgota – dispositivos de visibilidade interferindo nas agendas jornalísticas

Assim, conforme já exposto, observa-se que o advento e a popularização das tecnologias que registram o real – tal como a utilização constante de câmaras de celulares por parte dos receptores ou a ubiquidade de câmaras de segurança instaladas em espaços públicos e privados – vem causando rearranjos na produção jornalística. Tal fenômeno tem sido observado no campo da comunicação por vários vieses, como as alterações na produção jornalística e as modificações na participação do público enquanto um potencial colaborador na esfera da produção (GONÇALVES; ALCANTARA; CAJAZEIRA, 2012); a apropriação de conteúdo gerado pelo receptor e pelo

efeito de tragicidade desse conteúdo, ocasionando confusões quanto à autoria deste material, em uma espécie de estratégia de jornalismo apócrifo (ANDRADE; AZEVEDO, 2012); ou em discussões relacionadas a novas formas de vigilância, que atualizam os modelos disciplinares pensados a partir de mudanças no sistema panóptico (BRUNO, 2013). Em todas as análises, evidencia-se a importância de se considerar a complexificação do campo jornalístico em razão do aproveitamento desse material barato, cedido muitas vezes de forma voluntária e com baixa qualidade técnica, mas potencialmente interessante ao público, haja vista sua assumida característica de autenticidade e a expectativa de transparência quanto ao fato representado.

Observa-se ainda uma possível reconfiguração dos critérios de noticiabilidade em razão desses novos conteúdos, visto que há uma inserção no noticiário de pautas que não ganhariam tanto espaço em rede nacional, por se tratarem muitas vezes de casos de baixo interesse público, sem grandes repercussões na vida da população. Ao analisar uma reportagem sobre um assassinato desenrolado em Pavão, Vale do Mucuri, interior do Estado de Minas Gerais, Andrade e Azevedo (2012) inferem que “exatamente porque existiam imagens registradas por uma câmara de segurança, instaladas no local do crime pela própria vítima, que a pauta ganhou valor e enquadramento na grade de programação do *Jornal Hoje* da Rede Globo de Televisão” (p. 11). Ou seja, o que se observa é uma intensificação na busca das imagens, matéria-prima básica do jornalismo televisivo; com a ubiquidade das câmaras, amplia-se a gama de possibilidades de imagens à disposição dos veículos, fazendo com que algumas pautas sem grande ressonância pública – as quais, em outros momentos históricos, não encontrariam visibilidade justamente pela ausência da imagem – cheguem à grande massa de espectadores.

A própria falta de qualidade do material (normalmente, tais imagens têm pouca definição, angulação pobre ou desfavorável, o que acarreta pouca visibilidade) tende a reiterar a promessa de genuinidade do material. Seu valor anestésico (AQUINO, 2002), já que a característica estética da narrativa das câmaras provém de elementos que são atrativos não em razão do belo ou

do agradável aos sentidos, mas sim de um cumprimento de uma promessa de realidade, reitera a impressão de que se trata de conteúdo autêntico. Se antes qualidade da imagem era elemento essencial ao veículo televisivo, hoje o teor de genuinidade do registro obtido revela-se tão ou mais importante às emissoras. A promessa discursiva de autenticidade, portanto, é um fator 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 câmaras de vigilância: inibem a ocorrência de crimes ou infrações porque o marginal se ressentido da possibilidade de a câmara esteja camuflada, como ocorre muito em situações em que a família vigia empregados, ou coisas do tipo (AZEVEDO; ANDRADE, 2012, p. 11).

É preciso destacar ainda como recurso constante a utilização de chamadas dos apresentadores ou as falas em *off* dos repórteres – que operam como uma espécie de paratexto a direcionar a compreensão da reportagem – a anunciar que o texto a ser consumido em seguida provém, por exemplo, de uma câmara de segurança ou de um dispositivo utilizado por um cidadão. Não por acaso, é comum que a instância jornalística utilize a expressão “flagrante” para prenunciar o conteúdo das câmaras, sugerindo que o material traz algo que possivelmente não seria visto ou publicizado caso não tivéssemos tais dispositivos tecnológicos à disposição – normalmente, o registro do excepcional ou do irregular, daquilo que rompe com a monotonia da vida cotidiana (BRUNO, 2013).

1.3.1. As quatro modalidades das máquinas de visibilidade

Haja vista sua pluralidade, é ainda possível distinguir as especificidades do material provindo dos dispositivos, de acordo com as diversas narrativas forjadas a tais imagens para que caibam nos noticiários. Ainda que esta categorização não tenha a pretensão de esgotar a complexidade do fenômeno, ela intenta quatro modalidades centrais de câmaras que hoje adentram as agendas do telejornalismo e reconfiguram suas narrativas.

Conforme já apresentado anteriormente neste livro, propomos aqui uma primeira distinção entre dois tipos de registros feitos pelas máquinas de visibilidade entre câmaras omniscientes (que compreendem o material captado por câmaras de vigilância ou outros dispositivos e incorporadas nas narrativas jornalísticas com a expectativa da captura de um real ocorrido sem ciência dos participantes em cena) e câmaras omnipresentes (gravações feitas pelas pessoas comuns e/ou profissionais e empregadas posteriormente pelas mídias, decorrentes da situação de ubiquidade destes dispositivos).

À sistematização das câmaras omniscientes e omnipresentes, propõe-se ainda uma subdivisão em quatro grandes categorias observadas aos registros. Antes de conceituá-las como categorias estanques ou definitivas, propomos estas classificações no intuito de obter um olhar mais preciso às idiosincrasias destes materiais e, por conseguinte, uma melhor descrição dos efeitos estéticos gerados por eles, ajudando por fim a compreender as estratégias de narrativização destes conteúdos nas reportagens.

1.3.1.1. Câmara omnisciente de vigilância

A primeira categoria de câmara omnisciente compreende as câmaras de vigilância, que oferecem um olhar maquínico que promete transpor à tela o real sem intervenções, conforme teria acontecido sem ciência dos sujeitos observados. Este recurso é derivado da estratégia *fly-on-the-wall*⁷ típica do cinema direto, que preconizava a não interferência do autor nos acontecimentos em busca da representação da realidade “tal qual” (PENAFRIA, 2012). A promessa discursiva, portanto, é a de uma representação translúcida de um real imediado, visto que os participantes da cena agem, a princípio, sem estarem conscientes da visibilidade midiática. Estas câmaras fundamentam-se em dois argumentos implícitos: “a anulação da subjetividade humana, substituída pela objetividade da objetiva, e, portanto, no final das contas, a anulação do olhar” (JOST, 2009, p. 21).

7. Expressão típica do cinema direto, movimento cinematográfico que pressupunha a utilização em documentários de equipamento leve e som síncrono na cena, de forma a criar uma representação realista e pouco mediada ou alterada pelas câmaras. A estratégia do *fly-on-the-wall* compreende o que se convencionou chamar de plano-sequência, que consistia na intenção da representação *tal qual* os acontecimentos filmados – como se o autor das imagens não tivesse qualquer interferência na abordagem do fato; uma “mosca na parede”, alheio a qualquer participação (PENAFRIA, 2012).

Entende-se que a câmara de vigilância traz a público não a *performance* controlada pelo ator ao saber estar perante sua plateia, mas justamente a expressão emitida de forma não intencional, as confissões provindas do comportamento expressivo involuntário (GOFFMAN, 2004). Nestes escapes da representação performática – no comportamento autêntico de quem age quando está sozinho, no corpo que pulsa a emoção quando surpreendido por algo inesperado, na reação instintiva de espanto ou medo perante um acidente, agora capturado por uma câmara invisível – desnudaria-se o *self* real, para além dos papéis assumidos pelos indivíduos na sua vida cotidiana.

Esta legitimação da quebra dos protocolos da representação como chave de leitura a certos formatos televisivos⁸ serve ainda de sintoma do que Sennett (2001) chama, em sua obra já clássica, da progressiva ascensão no valor da vida privada e a consolidação de uma sociedade intimista. Este processo se renunciaria perante a erosão da vida pública, resultante do desgaste dos conceitos de público e privado, haja vista a permeação entre ambos os domínios, o que ocorre a partir do momento em que o eu toma lugar e importância como algo a ser investigado a todo custo. Na vigência de uma ideologia da intimidade (*id*), o contato entre as pessoas e a revelação do *self* que se esconde para além da representação pública se tornam um bem moral. Na exposição da vida privada – algo potencializado pelas tecnologias que operam cotidianamente como máquinas de visibilidade – se explicitaria “a morada mesma da verdade do sujeito na modernidade” (BRUNO, 2013, p. 64).

Assim, a omnipresença das câmaras de vigilância, hoje naturalizadas como parte da paisagem, disponibiliza às mídias tanto um conteúdo da esfera da vida privada (como as câmaras que secretamente gravam babás e cuidadores de idosos enquanto maltratam seus clientes; câmaras instaladas nos carros

8. Como exemplo estão os formatos televisivos que tiram proveito da captura de sentimentos que sobrevêm para além da *performance* esperada aos que se postam ao alcance das câmaras midiáticas, tais como: os *reality shows*, que se fundamentam na expectativa de um certo esquecimento das câmaras e a esperada revelação do verdadeiro *self*, para além das “máscaras” utilizadas na vida cotidiana; os formatos jornalísticos televisivos dos programas populares e os policiais, que automatizaram o recurso do enquadramento em *close* do rosto de um entrevistado toda vez que ele se emociona; os formatos em estilo “confessionário”, que operam na expectativa de despir um indivíduo de sua persona pública.

da polícia, registrando erros e más decisões profissionais dos indivíduos registrados), no qual os atores estão em momento de descanso da *performance* pública, quanto cenas provindas dos espaços de vida pública (como nos inúmeros registros de acidentes, assaltos, cenas inesperadas como mães que abandonam filhos em lixos sem saber que estão sendo filmadas), nas quais espera-se contemplar o flagrante de algo deslocado à visibilidade pública. Esta gama de registros é apropriada pelas emissoras através de estratégias narrativas diversas, de modo a contemplar um espectador que almeja ver uma cena que irrompe dos filtros de um olhar midiático, reconhecido coletivamente como algo que acarreta determinações ao real que é exibido.

Não obstante, conforme já ressaltado, as imagens geradas por estes dispositivos costumam ser qualificadas pelas narrativas propostas pelos veículos por verbos como flagrar e capturar, e sempre destacadas como imagens impressionantes. O sentido postulado na ideia de flagrante – ou seja, de uma ruptura à normalidade, de um acontecimento deslocado de seu ambiente esperado, que irrompe da esfera íntima rumo a uma apresentação pública e visível à coletividade – demonstra a consolidação de uma “estética do flagrante” (BRUNO, 2008), que aponta a um processo de naturalização da vigilância como modo de olhar e prestar atenção na cultura contemporânea.

Deste modo, a onnipresença dos dispositivos que registram o mundo acaba por normalizar a busca e exposição do flagra, ou seja, de tudo o que é uma fratura da ordem corrente. Em certos registros, “a ausência de uma intencionalidade suposta, o registro de uma visão sem olhar, o fortuito maquinicamente flagrado, conferem à imagem de vigilância um caráter de prova que está intimamente articulado às suas funções de controle” (id, p. 7). Pode-se definir o flagra preconizado por esta câmara de vigilância como a exibição daquilo que rompe a representação da fachada e traz à tona cenas do pulsante real normalmente reservado aos momentos de repouso da *performance*.

1.3.1.2. Câmara omnisciente oculta ou escondida

Como segundo tipo de câmara omnisciente, indexamos as câmaras ocultas normalmente utilizadas por repórteres, que produzem registros cuja promessa discursiva se baseia na crença de que os sujeitos filmados desempenham certas ações por acreditarem estar na esfera dos bastidores, visto não terem ciência de estarem sendo filmados. Este tipo de câmara costuma ser utilizada em programas de humor estilo câmara escondida e em reportagens investigativas de denúncia. O “êxito de sua promessa repousa sobre a crença do telespectador de que as imagens não sofreram nenhum tratamento a posteriori” (JOST, 2009, p. 22) e na crença do público de que divide apenas com o veículo a percepção da visibilidade midiática da cena; caso o espectador descubra que o indivíduo flagrado sabia estar sendo registrado, a promessa será quebrada⁹.

Da mesma forma que as câmaras de vigilância, este dispositivo busca apreender flagrantes do *self* real que escapam da representação da *performance* pública. Por esta razão, a narrativa prescrita a tais vídeos tende a ressaltar o contraste entre o registro feito pela câmara escondida e a representação do indivíduo capturada posteriormente, quando ele descobre que havia sido filmado. É o que ocorre, por exemplo, em reportagem veiculada no *Jornal Hoje*, da Rede Globo, em janeiro de 2015. Ao registrar a fala de um representante de empresa que oferecia suborno a médicos para realização de cirurgias desnecessárias, a narrativa organiza sequencialmente o testemunho dado à câmara escondida e a reação do indivíduo ao saber que havia sido gravado para o Fantástico. O representante foge – está “desesperado”, conforme significa o texto em *off* do repórter. A cena é vislumbrada quase sensorialmente por meio da câmara instalada no repórter que grava enquanto ele corre atrás do homem que escapa¹⁰.

9. É o que acontece, por exemplo, em programas estilo câmara escondida em que o público coletivamente desconfia que os envolvidos são atores contratados e não indivíduos flagrados em situações cotidianas.

10. Disponível em <<http://glo.bo/1BB9PWm>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2015.

A câmara escondida ou oculta também se sustenta na promessa de uma anulação do olhar (pois a imagem é capturada por um dispositivo ligado ao corpo do jornalista sem que ele veja através dela) e, por consequência, em sua associação a uma objetividade máxima (JOST, 2009). Não obstante, esta câmara estabelece um outro tipo de experiência em relação à câmara de vigilância – por estar acoplada ao corpo do repórter, seu enquadramento pressupõe um olhar subjetivo, como se o espectador observasse a cena pelo ângulo de quem participa dela. Ou seja, trata-se de uma espécie de narrativa em primeira pessoa: ainda que a câmara não esteja à altura dos olhos do repórter, o dispositivo gera um registro que possibilita uma experiência estética quase carnal, como se o espectador participasse do acontecimento; deste modo, tal recurso sinaliza conexão a uma “cultura da fetichização testemunhal” (SERELLE, 2012, p. 262), que se fortalece e legitima a ideia de vínculo entre relato e experiência.

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).

Empregada sobretudo nas iniciativas de jornalismo investigativo, voltado a denúncias e à descoberta de informações sigilosas ou restritas às esferas privadas, o uso da câmara escondida costuma ser questionado por colocar em risco os repórteres e por vezes inverter o papel do jornalista, atribuindo-lhe uma tarefa especializada que não é sua, e sim da polícia. O recurso ainda gera críticas de ordem ética, levando Dalmonte (2012) a denominá-la de uma estratégia de máscara, pois o repórter assume outra face – a de uma falsa paciente interessada em fazer aborto em uma clínica ilegal, por exemplo –, constituindo uma prática criminosa de falsa identidade e, por consequência, fazendo uso de meios ilícitos para revelar ações ilícitas.

1.3.1.3. Câmara omnipresente amadora

O primeiro tipo de câmara omnipresente descreve o que aqui chamamos de câmaras omnipresentes amadoras em suas crescentes modalidades e usos – como os registros feitos por câmaras digitais, celulares, *tablets*, *webcams*, câmaras Go-Pro¹¹ –, as quais oferecem imagens de baixa qualidade e apuro estético, com enquadramentos instáveis e pouca edição. Ou seja, toda espécie de inserção nas agendas do telejornalismo de conteúdos gerados por usuários (CGUs)¹², que acarretam no que os veículos tendem a chamar de jornalismo colaborativo, participativo ou cidadão – expressões que se prestam mais a funções de *marketing* das emissoras do que conseguem efetivamente descrever as imbricações e as mudanças nos processos produtivos do telejornalismo frente a este material inesgotável.

Refere-se aqui a uma gama de materiais que tende a ser gradativamente mais adotada pelas empresas de jornalismo, por circunscrever uma narrativa entendida pelo público como autêntica. Assim, tais conteúdos concretizam uma espécie de estética do amador, que se sustenta como recurso retórico em oposição a uma transparência anêmica das imagens profissionais do jornalismo (COSTA; POLYDORO, 2012). Ou seja, a ubiquidade de câmaras omnipresentes nos veículos televisivos pode ser compreendida também como sintoma de um certo esgotamento dos formatos do telejornalismo enquanto recursos retóricos mais adequados para a representação do real.

O telejornalismo, a seu modo, criou também uma estética da transparência baseada na montagem, com o repórter atuando como uma espécie de narrador do fato, narração empiricamente validada pela sequência de imagens apresentadas depois das passagens ou da narração em *off*. Por um tempo, como a decupagem clássica, a ‘decupagem jornalística’ conseguiu criar sua própria visão da realidade. Contemporaneamente,

11. Trata-se de uma pequena câmara 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.

12. Uma tradução do que os pesquisadores chamam de *user generated content* ou UGCs.

atendendo os apelos cada vez mais fortes de imediação, as filmagens amadoras acabaram por constituir, com sua retórica, uma nova forma de transparência (id, p. 4).

Neste sentido, as câmaras amadoras são articuladas também como denúncia à artificialidade dos recursos jornalísticos, explicitando os limites de sua “ideologia da transparência absoluta entre o enunciado e o fato, como se a linguagem funcionasse ao modo de uma pintura realista do mundo” (SODRÉ, 2009, p. 49). A subjetividade pressuposta ao conteúdo trazido pelo cidadão – que, de forma antinômica, revela-se mais próxima ao real do que o relato enxuto e protocolar feito pelo jornalismo – evidencia certo perecimento da noção de objetividade jornalística.

Tendo em vista este panorama, Sodré (id) propõe o conceito de uma objetividade fraca¹³, que admite certa ingerência do observador nos eventos, como oposição a uma objetividade forte, típica da física clássica, que exige a independência do observador em relação aos fatos. As câmaras onnipresentes, deste modo, produzem reportagens que rompem com a ideia de uma narrativa jornalística autoritária (porque velada) que apaga seu olhar enquanto representação subjetiva do real (RESENDE, 2009) e assume-se enquanto ângulo personalizado, que pressupõe e explicita um sujeito que configura um olhar sobre o objeto. Visto que este sujeito é externo à empresa jornalística, entende-se que não estará associado a seus interesses e produzirá um registro que se pretende mais honesto, pouco ideológico.

Enquanto fenômeno em construção, os CGUs impõem desafios em seu uso pelas emissoras, que ainda se adaptam e refletem o emprego destes dispositivos onnipresentes. Em pesquisa atualmente em desenvolvimento, na qual investigam a apropriação destes conteúdos em oito emissoras televisivas internacionais e seus respectivos *websites*, Brown, Dubberley e Wardle (2014) levantam algumas constatações iniciais:

13. O conceito será abordado com mais profundidade no último capítulo deste livro.

- a. os conteúdos gerados por usuários são utilizados pelas empresas jornalísticas diariamente de modo a produzir histórias que não seriam – ou não poderiam – ser contadas sem eles. Entretanto, são usados com mais frequência quando outras imagens (as geradas pelos próprios veículos) não estão disponíveis;
- b. há uma considerável confiança nas agências de notícia na busca e na verificação das CGUs, e não padrões unificados para o trabalho com este conteúdo;
- c. as empresas de notícias têm pouco discernimento de quando estão usando CGUs e não costumam creditar os indivíduos que capturaram o material;
- d. os responsáveis pelas empresas de notícia frequentemente não têm consciência das complexidades envolvendo o trabalho diário de descobrir, verificar e observar a legislação acerca dos CGUs. Por consequência, as equipes de muitas redações não recebem o treinamento e apoio necessários para trabalhar com este conteúdo;
- e. o impacto vicário causado pelas imagens geradas pelos usuários é uma questão importante para os jornalistas que trabalham diariamente com CGUs. Estes jornalistas entendem que se trata de um impacto diferente do causado pelos conteúdos normais do jornalismo;
- f. entre os empresários de comunicação, há um medo que futuramente questões legais impactem sobre o uso das CGUs pelas organizações.

As câmaras onnipresentes ainda trazem aos veículos jornalísticos uma imagem que Jost (2007) denomina como “violenta”, que produz um choque perceptivo, encarnado (em oposição à “imagem da violência”, que produz um choque emotivo, ainda que sob um olhar distante), visto permitir “viver o acontecimento, porque ela constrói, por sua enunciação, uma humanidade atrás da câmara” (id, p. 101). Sua atratividade reside no reconhecimento das

convenções formais típicas de um registro amador, o que traz à narrativa uma promessa discursiva de representação de um real que, além de reportar o visível, reproduz a experiência e o drama de viver a situação mostrada.

Ao analisar os impactos causados pela transmissão televisiva direta do World Trade Center, Jost (*ibid*) compara a recepção distanciada das imagens iniciais – que não exibiam signos normalmente atribuídos ao direto: tratavam-se de cenas estáveis, bem enquadradas, que exibiam o terror de “um ponto de vista desencarnado, quase divino” (*ibid*, p. 100) – com a reação de assombro causado pelas imagens posteriores, amadoras, com menos qualidade técnica e, portanto, menos legibilidade. Para o autor, estas imagens revelavam mais “os movimentos que testemunham uma hesitação sobre o que é preciso olhar” (*ibid*) do que algo efetivamente da esfera do visível, ou seja, uma imagem mais vivida do que propriamente vista.

Assim, as câmaras onnipresentes amadoras são empregadas justamente pelo reconhecimento de uma imagem violenta, sensorial, que pressupõe um sujeito que olha e vive o acontecimento reportado. Enquanto recursos retóricos, estão calcadas em uma promessa de autenticidade e de não interferência midiática naquilo que é representado. Não obstante, como toda retórica, a dos vídeos amadores angaria sua força em uma denúncia da falsidade sobre as outras visões de mundo (COSTA; POLYDORO, 2012), tal como as convenções historicamente consolidadas aos produtos jornalísticos. As estratégias preconizadas pelas câmaras fundamentam-se na constatação do público de uma estética amadora, de baixa qualidade, o que convoca o espectador a reconhecer o rompimento com a narrativa jornalística convencional, altamente controlada – ainda que este seja apenas outro efeito de sentido, que busca silenciar o fato de que os CGUs tendem a ser fortemente narrativizados pelos veículos jornalísticos.

1.3.1.4. Câmara omnipresente profissional

Por fim, as câmaras omnipresentes profissionais, talvez as mais difíceis de serem apreendidas, produzem registros carregados de autenticidade e exploram algum elemento da estética do amador, ainda que sejam visivelmente mediados pelas instâncias midiáticas. São formatos explorados pelas mídias, voluntária ou involuntariamente, nos quais a irrupção da espontaneidade pode ser entendida como chave de leitura – a autenticidade do sujeito que fala ou da cena mostrada se torna mais importante que a “objetividade da indicialidade pura”, ou seja, da relação semiótica da imagem enquanto índice que explicita “um laço existencial com a realidade de onde ela tirava sua força” (JOST, 2009, p. 23). É o que vemos, por exemplo, nos registros que tiram proveito na captura de índices corporais que sobrevêm à *performance* esperada aos que se colocam à visão das câmaras midiáticas.

As câmaras omnipresentes profissionais tendem a ser exploradas historicamente em muitos formatos televisivos, tais quais os *reality shows*, que se fundamentam numa expectativa de esquecimento da câmara para que o “verdadeiro eu” irrompa à cena; ou nos formatos ao estilo “confessionário”, em que todos os protocolos visam estimular uma revelação do *self* perante as câmaras, como no quadro *Arquivo Confidencial* do programa *Domingão do Faustão*, na Rede Globo. Mais do que apreender uma suposta verdade naquilo que se narra, o formato intenta registrar estes escapes involuntários à representação – o corpo que emite nervosismo ou tensão, que acaba por revelar, acredita-se, aquilo que o homem tenta dissimular pela linguagem (BROOKS, 1995).

As emissoras têm lançado mão de recursos retóricos que concretizam narrativas jornalísticas complexas, nas quais os formatos tradicionais do telejornalismo são reconfigurados: são notas cobertas que exibem vídeos capturados pelos produtores de forma clandestina, entrevistas longas sem corte, reportagens sem repórteres, longos vídeos exibidos sem texto em *off*, optando-se por um aparente silenciamento do veículo – ou seja, toda uma sé-

rie de formatos híbridos em que supostos equívocos da prática são inseridos nos telejornais, que tendem a aproximar às narrativas efeitos estéticos mais comuns às câmaras amadoras.

É o que vemos, por exemplo, na reportagem *Imagens exclusivas mostram ação dos vândalos no Rio*¹⁴, exibida pelo *Jornal Nacional* à ocasião da cobertura dos protestos populares decorridos em todo o país em junho de 2013. A narrativa da reportagem compreende 3 minutos de imagens sem qualquer inserção de recursos tradicionais do jornalismo em televisão (como texto em *off*, escuta de fontes, passagem de um repórter etc.).

Ainda que as imagens veiculadas pela reportagem tenham boa qualidade técnica – ou seja, são evidentemente produzidas por profissionais treinados pelas emissoras, e não por cidadãos comuns com dispositivos menos sofisticados –, é possível verificar que há consonância à estética típica dos conteúdos gerados por usuários, como por exemplo a pouca interferência midiática, ao menos no que concerne aos parâmetros tradicionais das reportagens. Ou seja, o que se observa aqui é que a aparente não edição do vídeo é também estratégia narrativa.

Assim, de modo a sistematizar as categorias aqui apresentadas, organiza-se abaixo um quadro que busca explicitar as especificidades das câmaras identificadas (Tabela 1).

Tabela 1 - Tipos de câmaras

Câmara	Categoria	Promessa discursiva	Exemplos apropriados pelo telejornalismo
Câmara de vigilância ou de segurança	Omnisciente	Representação do real por um olhar maquínico, sem ciência dos observados, e por isso cercado de um sentido de objetividade	Câmaras que operam formas de vigilância em espaços públicos e privados
Câmara escondida ou oculta	Omnisciente	Representação do real por um olhar maquínico, sem ciência dos observados; experiência estética fundamentada na subjetividade do repórter em cena	Câmaras portáteis escondidas no corpo do repórter

14. Reportagem disponível em <<http://glo.bo/1MacgF8>>. Acesso em 05 de março de 2015.

Câmara omnipresente amadora	Omnipresente	Promessa de autenticidade fundamentada na baixa qualidade técnica do registo, que aponta que o autor da imagem é externo à instância jornalística	CGUs de diversas modalidades: câmaras portáteis, filmadoras, celulares, smartphones, tablets, webcams, câmaras Go-Pro
Câmara omnipresente profissional	Omnipresente	Promessa discursiva ocorre pela apropriação/simulação de estratégias estéticas mais típicas do registo amador	Dispositivos tecnológicos da própria emissora

O exercício de sistematização aqui proposto busca organizar a reflexão acerca dos conteúdos dos dispositivos móveis, de modo a sintetizar a abordagem que será feita a um fenómeno em desenvolvimento no jornalismo. Visa, sobretudo, suscitar uma metodologia para a análise destas máquinas de visibilidade, cuja ubiquidade no telejornalismo pode ser lida também como sintoma de reconfigurações nas relações mantidas entre as empresas jornalísticas e seus receptores.

O que se observa é que os produtos de telejornalismo tendem a aproveitar estes conteúdos em busca de efeitos de maior genuinidade àquilo que exhibe – e, conseqüentemente, pela manutenção ou mesmo reconquista da credibilidade, antes praticamente unânime (CASTILHO, 2014). Perante um público inserido em uma época de indeterminações de sentidos, o telejornal se vê desafiado a lidar com sua histórica “atribuição de sentido ordenador que produza enunciados eficazes” (NÓRA; D’ABREU, 2014, p. 4). É possível que, no intuito de resgatar e efetivar novos efeitos de real, o jornalismo gradativamente explore – e mesmo mimetize – os conteúdos gerados pelas instâncias externas a ele.

Assim, haja vista este cenário e após o mapeamento deste *corpus*, propomos oferecer uma proposta de análise das câmaras a partir do encadeamento dos seus elementos textuais, no intuito de investigar como se dá a articulação dos sentidos nas narrativas telejornalísticas. Para tanto, é preciso esclarecer quais os trajetos a serem percorridos ao longo da discussão aqui apresentada.

1.4. Estrutura do livro

Vislumbrando as perspectivas da presente análise, apresentamos aqui a estrutura a ser percorrida ao longo deste livro:

a. No capítulo II, intitulado “Novas fronteiras entre o público e o privado”, discorreremos sobre a inserção do objeto aqui analisado em um contexto que reconhece como legítima a permeabilidade entre estas regiões. Assim, a apropriação constante deste material opera como indício das reconfigurações das fronteiras entre os domínios do público e do privado, processo decorrente de diversos episódios históricos e potencializado pelo advento das mídias eletrônicas, que amplificam o alcance do campo da visão e dão espaço a um novo tipo de visibilidade, no qual os elementos da vida privada são trazidos a público e concretizam uma intimidade não recíproca à distância (THOMPSON, 1998). A legitimação dos novos níveis de visibilidade midiática evidencia a ascensão de uma sociedade intimista (SENNETT, 2001), na qual a revelação do *self* se coloca como um “bem moral” a ser alcançado, inclusive, pelas mídias. É neste contexto que a captura dos bastidores, das regiões de fundo – do espaço em que os indivíduos estão relaxados e protegidos da representação pública (GOFFMANN, 2004) – validaria-se como desejável, pois se trata do espaço em que o autêntico se desnuda para além da intervenção midiática.

Assim, os avanços tecnológicos nos dispositivos de registro do real, os quais implicam na ubiquidade de câmaras e demais equipamentos técnicos, atualizam a máquina panóptica estudada por Foucault (2013), que dá espaço a uma vigilância distribuída (BRUNO, 2013). Esta é caracterizada por um processo difuso e heterogêneo, no qual o controle e a visibilidade se naturalizam enquanto formas legítimas de monitoramento, de cuidado e de atenção nas sociedades contemporâneas (id), de forma que não é possível distinguir a vigilância com clareza na vida cotidiana. Conforme se pretende demonstrar, é este o cenário em que se ratifica a apropriação dos conteúdos das câmaras omnipresentes e omniscientes como legítima ao jornalismo;

b. No capítulo III, “Estratégias estéticas no uso dos dispositivos”, propomos uma leitura dos efeitos estéticos das reportagens concretizadas a partir das câmaras. Intenta-se aqui entender de que forma a proliferação dos conteúdos gerados pelas máquinas de visibilidade agrega um valor de veracidade aos veículos jornalísticos, visto que a revelação indicial, típica dos formatos que possuem predominância do signo do índice¹⁵ em seus textos, “tem se transformado no Graal da cultura midiática do século XXI” (ANDACHT, 2004, p. 9).

O apelo do conteúdo dos dispositivos se sustenta no reconhecimento de uma estética da transparência (visto se fundamentar em uma impressão de translucidez, de que o que se assiste corresponde a uma transposição à tela do real ocorrido, sem fortes interferências), o que gera um sentido anestésico ou de estética neutra (AQUINO, 2002) aos espectadores, pois trata-se, por fim, de efeitos estéticos cuja atratividade não se fundamenta na busca do belo ou do que é agradável aos sentidos, e sim em uma sensação de realismo e veracidade naquilo que se contempla. Contudo, é preciso considerar que o fenômeno aqui analisado se situa em descendência histórica de outros sistemas estéticos que buscaram concretizar textos que propunham uma impressão de realidade (PENAFRIA, 2012), tais como algumas linhas estéticas cinematográficas (como o Cinema Direto e o *Dogma 95*), o fotojornalismo, os *reality shows*.

Da mesma forma, pode-se compreender que tal fenômeno se relaciona ao que aqui se conceitua como uma estética do equívoco, explorada como estratégia narrativa frequente nos produtos televisivos. Com essa proposta, procura-se apreender a apropriação midiática de signos entendidos como erros ou deslizes na narrativa televisiva, que quebram a previsibilidade do veículo televisivo – historicamente reconhecido como performático e controlado em suas estratégias de visibilidade. Tais lapsos da representação

15. Conforme definição da vertente semiótica fundamentada nos estudos de Charles S. Peirce, o índice pode ser entendido como o elemento signico fundamental nos textos que pretendem apontar os objetos do mundo real, pois tem a função de contextualizar a existência concreta do fato, numa relação causal, real e eficiente entre signo e objeto. Assim, “o índice, como seu próprio nome diz, é um signo que como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está factualmente ligado (...). O índice é sempre dual: ligação de uma coisa com outra” (SANTAELLA, 2002, p. 63).

são buscados por espectadores já familiarizados com as lógicas midiáticas, que assim entram em contato com uma espécie de “transpiração semiótica” (ANDACHT, 2004, p. 5), incontrolável pelas vias da linguagem, na qual o real irrompe através de signos gerados espontaneamente pelo corpo. Essa irrupção de signos genuínos expõe os engendramentos da *performance* midiática, posto que, segundo Goffman, precisamos nos atentar aos “passos em falso, as gafes, os enganos entre os atores que todos nós somos (...) para chegar às regras constitutivas da interação social adequada” (apud WINKIN, 1998, p. 96). Por consequência, as máquinas de visibilidade trazem às mídias o efeito de desconstrução do caráter de representação típica dos veículos televisivos;

c. Para que o conteúdo dos dispositivos possa ser utilizado nas agendas jornalísticas, torna-se necessário que os meios adequem os registros (que eventualmente possuem baixa qualidade estética, ou baixo nível de informação, visto tratarem-se muitas vezes de imagens instáveis e mal-enquadradas, feitas à distância e sem elementos sonoros) para que possam compor narrativas facilmente reconhecíveis aos receptores. A promessa de genuinidade trazida por tais imagens as torna irrecusáveis ao sistema jornalístico, mas é preciso adequá-las a formatos e narrativas que tornem plausível sua inserção nos noticiários e para que elas passem a conspirar a favor ao sentido pretendido por seus produtores.

Assim, no capítulo IV, “Em busca de uma narrativa representativa do fenômeno. Encontros e tensões entre o imagético e o verbal”, propõe-se a investigação sobre as estratégias de sentido empregadas pelas emissoras para fabricar narrativas complexas nas quais os discursos imagéticos e verbais se engendram. Entre os recursos utilizados está o emprego de estratégias narrativas que ajustam esse material a um estrutura tipicamente melodramática, explorando recursos provindos de uma estética do assombro¹⁶ (BROOKS, 1995), característica do melodrama clássico, a partir de elementos como uma ênfase no excesso, a polarização da moralidade, a clara e redundante legibilidade do texto, a hiperdramatização do conflito das forças

16. Trata-se de uma tradução pessoal da expressão cunhada pelo autor da *aesthetics of astonishment*, podendo ser entendida também como uma estética do que é espantoso, excessivo, deslumbrante.

que regem o âmbito social, a transcendência do cotidiano; além disso, há a adequação a uma estética da vigilância (BRUNO, 2013), concretizada pela naturalização do monitoramento de si mesmo e do outro como uma forma de olhar e participar da cultura.

Visto apropriar-se, muitas vezes, da indicialidade provinda do corpo, a apropriação do conteúdo das câmaras à narrativa jornalística ainda utiliza como recurso narrativo a transformação de índices¹⁷ corporais e/ou gestuais em símbolos¹⁸ utilizados para a produção de material noticioso e a legitimação de um sentido preferencial ao discurso proposto. Tal fenômeno – compreendido neste capítulo como a normatização do gestual nas narrativas televisivas – é observado como uma tentativa de completar a semiose evoluindo os índices corporais a símbolos culturalmente homologados com sentidos previstos à instância da recepção.

Dessa forma, traz-se normatividade à gestualidade: as reações corpóreas são domesticadas pelas falas dos atores midiáticos, que proferem narrativas verbais capazes de consolidar um significado preferencial à reportagem – normalmente, conferindo à gestualidade o *status* de um signo a anunciar algo moralmente negativo, como culpa, desprezo, negligência. Assim, a fala do veículo conota um sentido – imposto, ao se considerar da análise de Barthes (1990, p. 15) – à incapturável indicialidade observada nas imagens flagradas, docilizando os corpos, à perspectiva de Foucault (2013), por meio da evolução dos signos icônicos (as imagens, sejam elas narradas ou vistas) e indiciais em símbolos socialmente homologados, que conspiram a favor dos sentidos propostos pela emissora;

17. Entende-se por índices os signos que remetem de forma contínua e inseparável à existência de um objeto real. “Tratam-se de signos que não precisam ser interpretados para existir – quando isso ocorre ingressamos no elemento simbólico (...). O que de fato esta classe de signos necessita é que seu objeto exista de modo independente de qualquer interpretação possível, o qual ele representa em base a uma relação factual, existencial” (ANDACHT; MARTINS, 2005, p. 59).

18. “O símbolo é um signo cuja virtude está na generalidade da lei, regra, hábito ou convenção de que ele é portador e a função como signo dependerá precisamente dessa lei ou regra que determinará seu interpretante” (SANTAELLA, 2008, p. 132).

d. Por fim, o capítulo V, “Novos efeitos do real preconizados pelo uso das máquinas de visibilidade”, discorre sobre os modos pelos quais o uso corriqueiro dos conteúdos dos dispositivos está relacionado a uma tradição realista enquanto convenção estética central – o que, de certa forma, apaga o caráter ideológico e político do estilo e o naturaliza enquanto sistema para a representação do mundo. A partir de um percurso histórico sobre as correntes realistas, situa-se o objeto de análise como descendente desta perspectiva de uma transposição translúcida do mundo à narrativa, no intuito de compreender como certas estratégias (como o recurso retórico da primeira pessoa, assumindo a subjetividade como recurso a uma melhor aproximação ao real) se consolidam como legítimas aos produtos jornalísticos de televisão.

Assim, situa-se aqui a relação entre a premissa do realismo e o discurso ideológico que sustenta o funcionamento do jornalismo, no que diz respeito à busca da aproximação do fato da forma mais integral o quanto for possível, a partir de usos dos parâmetros consolidados à profissão (como a imparcialidade, objetividade etc.). A própria crise das ideologias que sustentam o jornalismo, em sua concepção positivista, é o cenário que possibilita a permeação de novos recursos retóricos, estéticos e narrativos nos produtos televisivos.

O objetivo, por fim, é esclarecer de que modo o uso cotidiano destas câmaras inaugura novos efeitos de real ao jornalismo. A ascensão destes conteúdos pode ser reconhecida então como sintoma de enfraquecimento ou mesmo esgotamento da retórica do jornalismo a partir de seus recursos historicamente consolidados. O aproveitamento irrecusável destas máquinas de visibilidade pelas emissoras revela, assim, uma estratégia de resgate de legitimidade da instituição jornalística por meio de dois aspectos centrais: a utilização de registros gerados a partir de uma visão externa ao campo e a mimetização de estratégias típicas do amador pelas emissões profissionais.

Na construção das análises do objeto empírico, optamos pelo emprego de aparatos teórico-metodológicos provindos dos estudos da estética, da análise da narrativa e da teoria dos signos estruturada pelos estudos de Charles S. Peirce. Em sua essência, a semiótica peirceana voltou-se à investigação dos métodos humanos de revelação da realidade (RANSDELL, 2013) – deste modo, emprega-se aqui um olhar semiótico ao objeto de análise, no intuito de compreender as especificidades dos conteúdos jornalísticos que se fundamentam na expectativa de uma aproximação mais efetiva ao real, por meio da apropriação contínua de registros entendidos como autênticos e provindos do mundo exterior, escapando de uma (indesejada) interferência midiática.

Para as análises apresentadas ao longo do livro, exploraremos reportagens jornalísticas veiculadas em telejornais brasileiros no período compreendido entre os anos de 2011 e 2015. Nesse sentido, buscamos uma abordagem voltada a uma sistematização do fenômeno em suas diversas nuances, de modo a abranger a complexidade do objeto de estudo.

A análise prioriza como recorte preferencial ao *corpus* reportagens da Rede Globo de Televisão, em razão de certas constatações: trata-se ainda da maior emissora do Brasil em termos de audiência, de forma que seus produtos abrangem a maior parte da população; concomitantemente, a emissora continua postulando estratégias narrativas assumidas como padrão às demais e, por consequência, as constantes de suas lógicas produtivas podem ser reconhecidas – ainda que por vieses por vezes calcados no excesso e na exploração de estratégias voltadas ao sensacionalismo – na produção das demais emissoras e veículos. Não obstante, utiliza-se ainda ilustrações do objeto recortadas de outras emissoras, como a Rede Record, o Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) e emissoras regionais.

Entre as reportagens capturadas durante o período, são evidenciadas análises realizadas nas especificidades de materiais jornalísticos cujas configurações tornaram pertinente sua seleção como representativos das edições observadas nessa investigação. Não se ampliou com um *corpus* mais

extenso por se acreditar que a análise pretendida aqui está vinculada às constantes – expressas na seleção do *corpus* aqui abordado – e não a um resgate histórico, quantitativo.

Ao longo deste livro, a análise contemplará 13 recortes do objeto empírico, a partir dos exemplos abaixo listados¹⁹:

- a. Entrevista com o governador do Estado do Paraná Beto Richa, exibida na emissora *E-Paraná*, canal governamental. Acesso ocorrido em 15 de maio de 2015. Disponível em <<http://bit.ly/1DWRF0B>>;
- b. Reportagem da Rede Record *Passageira flagra motorista de ônibus dirigindo e digitando no celular na grande SP*. Acesso ocorrido em 13 de julho de 2015. Disponível em <<http://bit.ly/1IZzURT>>;
- c. Reportagem da Rede Globo *Cabo da Polícia Militar é preso por atirar em bandido já rendido no RJ*. Acesso ocorrido em 08 de setembro de 2012. Disponível em <glo.bo/QeXUbn>;
- d. Reportagem da Rede Globo *Frentista desmaia durante assalto a posto em Goiânia*. Acesso ocorrido em 14 de fevereiro de 2014. Disponível em <<http://bit.ly/LZZ8Ip>>;
- e. Participação de Xuxa Meneghel no quadro *O que vi da vida*, do programa Fantástico, da Rede Globo. Acesso ocorrido em 15 de julho de 2013. Disponível em <<http://bit.ly/1ch49GU>>;
- f. Nota coberta *Presidente Dilma Rousseff é flagrada visivelmente irritada falando ao telefone em Brasília*, veiculada pela Rede Globo. Acesso ocorrido em 18 de fevereiro de 2014. Disponível em <<http://bit.ly/MvoIG6>>;
- g. Reportagem *Bebê é encontrado no lixo em Praia Grande (SP)*, da Rede Globo. Acesso ocorrido em 03 de novembro de 2015. Disponível em <<http://bit.ly/1H2FoQg>>;

19. As reportagens listadas encontram-se em CD em anexo ao fim deste trabalho.

- h. Reportagem *Rapaz admite ter passado rojão a suspeito de disparar artefato*, veiculada pela Rede Globo. Acesso ocorrido em 27 de fevereiro de 2014. Disponível em <<http://bit.ly/1mGh88t>>;
- i. Reportagem *Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioria penal*, veiculada pela Rede Record. Acesso ocorrido em 15 de abril de 2013. Disponível em <<http://bit.ly/1NmnK7N>>;
- j. Reportagem *Câmara em capacete registra assalto a motociclista*, veiculada pela Rede Globo. Acesso ocorrido em 13 de outubro de 2015. Disponível em <<http://bit.ly/1w25UxM>>;
- k. Reportagem *Mulher escorrega e quase é atropelada* veiculada pela Globo News. Disponível em <<http://glo.bo/218bocM>>;
- l. Reportagem *Imagens exclusivas mostram ação dos vândalos no Rio*, veiculada pela Rede Globo. Acesso em 05 de março de 2015. Disponível em <<http://glo.bo/1MacgF8>>.
- m. Reportagem *Servidores da Assembleia Legislativa de Goiás só aparecem para bater o ponto*, veiculada pela Rede Globo. Acesso ocorrido em 12 de outubro de 2015. Disponível em <<http://glo.bo/1LLcu7M>>.

II. NOVAS FRONTEIRAS ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

Para apreendermos as reverberações do conteúdo trazido a público pelos dispositivos de registro do real, torna-se necessária a investigação sobre as alterações mais profundas nos conceitos das vidas pública e privada, potencializadas, sobretudo, pela evolução dos aparatos tecnológicos e pelas reestruturações iniciadas desde a formação de uma cultura urbana, secular e capitalista, após a queda do Antigo Regime (SENNETT, 2001). Ainda que a distinção entre o público e o privado não seja exclusiva das sociedades modernas (THOMPSON, 2012), o que se observa, em decorrência de mudanças observadas entre os séculos XVIII e XIX, é uma gradativa modificação da esfera pública, dando espaço a uma hipervalorização da privacidade e sua contaminação com a esfera do privado (SENNETT, 2001). É nesse contexto, como se pretende demonstrar, que a visibilidade do registro das câmaras se insere como legítima e desejada.

Como apontado, os limites entre ambos os domínios não são recentes e muito menos permanecem historicamente estanques. É importante resgatar que tal separação era um aspecto fundamental do pensamento grego antigo. Hannah Arendt observa que, para os gregos, o domínio privado configurava a esfera do domicílio e da família, na qual os seres humanos viviam por questão de necessidade, antes que por escolha. A esfera privada era compreendida em seu sentido original de “privação/estar privado de”: significava estar privado de coisas que compõem a vida humana, como a possibilidade de conquistar algo mais duradouro que a vida em si (ARENDDT apud THOMPSON, 2012). Nesse ponto, diferenciava-se

do domínio público, entendido como a *polis*, para a qual se reservava o domínio da liberdade, da transcendência e da imortalidade – ou seja, a verdadeira vida almejada pelos indivíduos. A vida política (a vida na *polis*) era o espaço em que os indivíduos seriam ouvidos e vistos pelos outros, o que lhes daria um tipo de realidade que não teriam na esfera privada, em razão do testemunho dos pares ocorrido na experiência pública (id).

Na concepção dos gregos antigos, portanto, a tendência “era julgar positivamente o domínio público, e a tratar o domínio privado como necessário, mas ainda sendo um desdobramento subalterno da *polis*” (THOMPSON, 2012, p. 14). Essa distinção começa a ser obscurecida com o surgimento das sociedades modernas, a partir dos séculos XVII e XVIII, quando se assinala o que Arendt pontua como o surgimento do social. Para Sennett (2001), uma oposição entre o público e o privado começa a se definir com mais clareza a partir do século XVII: a vida pública seria aquela que está aberta à observação de qualquer pessoa, enquanto o mundo privado se restringiria à região protegida da vida, pela família e pelos amigos.

A ideia da família, no decorrer entre os séculos XVII e XIX, vai se consolidando como um refúgio idealizado, cuja função é proteger seus partícipes em um mundo com maior valor moral que o domínio público. A construção do sentido da família como o local no qual se revela o verdadeiro eu expõe a consolidação da vida privada como esfera a ser glorificada e protegida, visto que o “público era uma criação humana; o privado era a condição humana” (SENNETT, 2001, p. 128). Ao se idealizar a vida privada, a vida pública começa a ser vista como o domínio em que é possível, ao menos por algum tempo, despir-se da moralidade: aos homens, seria uma região associada à possibilidade de liberdade, e às mulheres como uma região que atrai a ideia de desgraça.

O legado deixado pela cidade do Antigo Regime estava unido aos impulsos privatizadores do capitalismo industrial de um outro modo. Era em público que ocorria a violação moral e onde ela era tolerada; em público, podia-se romper as leis da respeitabilidade. Se o terreno privado

era um refúgio contra os terrores da sociedade como um todo, um refúgio criado pela idealização da família, podia-se escapar da carga desse ideal por meio de um tipo especial de experiência: passava-se por entre estranhos, ou, o que é mais importante, por entre pessoas decididas a permanecer estranhas umas às outras (SENNETT, 2001, p. 39)

Portanto, aos poucos, diversos processos – entre eles o surgimento do capitalismo, o que acarretou na expansão da esfera do trabalho para além do domicílio e na conseqüente criação de classes mais organizadas e partidos políticos que defendem os interesses coletivos, conforme analisado por Arendt (apud THOMPSON, 2012); a consolidação da ideia da família; o secularismo; a ascensão dos ideais da ciência no Iluminismo (SENNETT, 2001) – complexificam gradativamente as relações entre a vida privada e pública, e alteram o que antes os gregos identificavam como elementos constitutivos do domínio público.

Com os meios de comunicação de massa – a partir da profusão de jornais impressos e livros, decorrentes do método da impressão mecânica que se instala pela Europa, e a crescente troca no nível de informação, entre os séculos XV e XVII – vigora a esfera pública burguesa identificada por Habermas, o que corrobora a existência de um espaço que funciona como “entremeio” entre o Estado (público) e o domínio do domicílio e da família (privada); assim, entra em funcionamento uma “esfera em que os indivíduos podiam expressar seus pontos de vista, desafiar o dos outros e contestar o uso do poder pelo Estado. Era, como Habermas coloca, o uso público da razão por indivíduos engajados na prática da argumentação aberta e do debate” (THOMPSON, 2012, p. 16).

No século XVIII, a esfera pública começa a se deteriorar com a perda da importância da cultura dos cafés, pois neles ocorria o debate público sobre os assuntos do dia; por outro lado, os jornais aos poucos se tornavam despolitizados e sensacionalistas, voltados aos lucros comerciais e desvinculados da busca da revelação da verdade. Como consequência de tais processos, Habermas (apud THOMPSON, 2012) identifica uma espécie de “refeudaliza-

ção da esfera pública” (id): a política adquire características espetaculares, como um teatro ou um show, cujo intuito era fornecer aos seus líderes elementos de prestígio e aura como os que eram conferidos às autoridades feudais na Idade Média.

Claro está que as constatações de Habermas, assim com as de Hannah Arendt, refletem a visão idealizada do diálogo e do debate entre pares, típica da concepção clássica grega sobre a vida pública; por essa razão, ambos os autores, segundo Thompson (ibid), estavam inclinados a vislumbrar negativamente o impacto das mídias eletrônicas na política e no debate público. Os novos veículos de massa substituiriam o debate crítico dos cidadãos “por um debate orquestrado, realizado num estúdio e realizado em seu nome” (ibid, p. 19). Para Habermas, o esvaziamento da esfera pública é potencializado com o surgimento das mídias eletrônicas e abre espaço para a lógica da *performance*, do controle minucioso da representação pública, antes do debate efetivo das ideias.

Não obstante, a questão da instabilidade do público e o privado carrega em si também o discurso utópico de certos momentos históricos, tal como o olhar público que carrega os ideais republicanos de uma sociedade transparente, visível, legível, sem zonas obscurecidas pelo poder real. O desejo de visibilidade revela os reflexos da filosofia iluminista, que opõe a transparência pública aos interesses privados, associados aos complôs e às traições; assim, a visibilidade ao privado, desejada pelo olho republicano, implica “afastar da vida pública os interesses privados ou politizar a vida privada, realizando o ideal de um novo homem remodelado em sua aparência, sua linguagem e seus sentimentos, o ideal de um sujeito pleno que conjugasse virtude pública e atitude privada” (BRUNO, 2013, p. 77).

Assim, entre os séculos XVIII e XIX assiste-se ao que Sennett (2001) analisa como a personalização da vida política e uma ascensão crescente da intimidade enquanto linha mestra, inclusive, da esfera pública. O secularismo e o advento da personalidade contaminam as formas de expressão social: isso significa “que as aparições em público, por mais mistificadoras que fos-

sem, ainda tinham que ser levadas a sério, pois poderiam constituir pistas da pessoa oculta por trás da máscara” (id, p. 37). Aos poucos, o sistema de expressão pública passa a se centralizar na representação pessoal – mesmo na política, a confiança em um líder se baseia na crença de se estar desvendando algo provindo de sua vida privada, ou seja, de sua personalidade que se revela em público (involuntariamente, conforme se espera).

A política personalizada corresponde à emergência destes novos valores que são a cordialidade, as confidências íntimas, a proximidade, a autenticidade, a personalidade, valores individualistas-democráticos por excelência, difundidos em larga escala pelo consumo de massa (LIPOVETSKY, 1989, p. 25).

Para Sennett (2001), a credibilidade de um soberano passa a provir também daquilo que se sabe de sua vida privada – por exemplo, se prepara o café da manhã, se é fiel à mulher, se janta com uma família da classe trabalhadora, se lê histórias para as crianças –, pois daí se obtém material para se verificar a alma que sobrevém aos papéis desempenhados publicamente. O que se constata, de acordo com sua análise, é uma progressiva ascensão no valor da vida privada – o que Sennett (id) chamará, em sua obra já clássica, da consolidação de uma sociedade intimista – às custas do que considera ser a erosão da vida pública. Para que se entenda as vias pelas quais esse processo toma espaço, torna-se necessário investigar as modificações nas fronteiras entre o público e o privado em razão das mudanças tecnológicas que se instalam e alteram as formas de visibilidade midiáticas.

2.1. Ascensão de uma ideologia da intimidade

A constante instabilidade entre as fronteiras do público e do privado frente às reconfigurações causadas pelas tecnologias solicita que se esclareça e atualize, afinal, o que se conceitua por privacidade. Thompson (2012) propõe entendê-la em termos de controle: privacidade tem a ver com a habilidade do indivíduo em exercer controle nas informações sobre si mesmo, e sobre a maneira e a medida em que tais informações são comunicadas ou acessadas por outros. Assim, a privacidade precisa ser compreendida de acordo com

as dimensões da vida em que as informações se inserem, aos diferentes contextos e às violações indesejadas por parte de outras pessoas. O privado, conforme aponta o autor (id), é altamente contextual – uma informação de foro íntimo é considerada apropriada quando compartilhada com o médico, mas não o contrário (não se espera que o médico compartilhe informações de sua saúde com o paciente). Da mesma forma, as normas de adequação e fluxo de informação nesta relação não são as mesmas que consolidam, por exemplo, entre amigos, entre membros de um casal ou entre patrões e empregados. A ideia de privacidade, portanto, deve atentar às normas situadas em todo contexto e às consequências nas quebras de tais normas.

Vale observar que o conceito proposto por Thompson (2012) dialoga com as noções de territórios ou regiões observadas por Goffman (2004), que são entendidas como “qualquer lugar que seja limitado de algum modo por barreiras à percepção” (id, p. 101). Para o autor,

As regiões variam, evidentemente, no grau em que são limitadas e de acordo com os meios de comunicação em que se realizam as barreiras à percepção. Assim, as placas de vidro espesso, que se encontram nas salas de controle das estações de rádio, podem isolar uma região auditivamente mas não visualmente, enquanto um escritório cercado por tabiques de fibra de madeira está fechado de maneira inversa (ibid).

A privacidade se constitui na capacidade de exercitar controle sobre a exposição do *self* que será demonstrado a um público e sobre quais regiões isto ocorrerá; normalmente, os atores investirão boa parte da energia de suas *performances* tentando evitar que tais fronteiras se contaminem. Isso ocorre tanto em situações em que o ator está sozinho quanto nas que a representação é feita em equipe: “Quando um membro da equipe comete um erro em presença da plateia, os outros membros da equipe devem muitas vezes dominar seu desejo imediato de punir e instruir o ofensor, até que o público não esteja mais presente” (ibid, p. 86). Nestas situações (por exem-

plo, quando os pais estão diante dos filhos ou os patrões discursam frente aos subordinados), haverá a tendência em manter as barreiras entre as situações de fachada e os bastidores.

Ou seja, a privacidade diz respeito também ao isolamento e à não contaminação entre os diferentes contextos nos quais o indivíduo exerce sua representação. É preciso lembrar, no entanto, que estes contextos e seus limites são culturalmente determinados, e tendem a se modificar de acordo com as forças históricas. Meyrowitz (1985) propõe uma atualização à perspectiva de Goffman ao considerar que a análise sobre o comportamento social deveria, necessariamente, averiguar o impacto dos “turbulentos anos 60” (id), com suas decorrentes mudanças nos papéis sociais. A lacuna de seus estudos, portanto, estaria no fato de Goffman praticamente ignorar as mudanças nos papéis desempenhados e, por consequência, na ordem social. A época marca o princípio de mudanças nas *performances* e no estilo de interação, por meio de modificações no conceito do que anteriormente pertencia à esfera dos bastidores – como sexo e drogas –, temas que passam a ser tratados na arena pública (a zona da fachada). Entre as modificações apontadas pelo autor nesse período:

Pessoas estavam se vestindo e falando em público como se estivessem em casa. Muitos jornalistas e acadêmicos estavam abandonando o ideal público de objetividade e incorporando suas experiências pessoais e sentimentos subjetivos ao trabalho. Havia pressão para a quebra da segregação nos comportamentos e nos públicos, e para tratar pessoas de diferentes sexos, idades, raças, e profissões de forma mais semelhante. Freiras estavam retirando seus hábitos e mudando-se de conventos para a comunidade. Secretárias estavam se recusando a fazer o café para os seus chefes (...). Crianças estavam chamando seus pais e professores pelo primeiro nome como se fossem seus pares. Homens e mulheres estavam abandonando as velhas formas de corte e casamento. O presidente dos Estados Unidos mostrou suas cicatrizes de uma operação para

toda a nação, como se todas as pessoas no país fossem seus amigos íntimos. Havia uma nova descrença em relação aos governos, aos políticos e às corporações (MEYROWITZ, 1985, s/p)¹.

Assim, os movimentos históricos abrem caminho à consolidação de um cenário no qual é preciso rever os limites entre o que diz respeito à vida privada e à vida pública. É neste contexto que Sennett identifica o que chama de “erosão da vida pública” (2001), ou seja, o processo do gradativo desgaste dos conceitos de público e privado, haja vista a permeação entre ambos os domínios, o que se prenuncia a partir do momento em que o eu toma lugar e importância como algo a ser investigado a todo custo. Isto resulta, entre outros fatores, no estabelecimento de uma cultura confessional e terapêutica, em parte baseada no discurso consolidado pela psicanálise, que “ajuda a consolidar a crença que a compreensão dos mecanismos internos nos ajuda a libertar os segredos reprimidos a fim de viabilizar nossa vida em sociedade” (id, p. 16). Neste sentido, Lipovetsky (1989, p. 49) observa a ascensão do “*homo psychologicus*”, fruto da derrocada do “*homo politicus*”, sendo esta uma consequência da consolidação de um narcisismo coletivo e a perda do sentido da continuidade histórica. Esta cultura terapêutica, por outro lado, estimularia um “isolamento suave” no qual os valores públicos só podem declinar, visto que faz permanecer “apenas a demanda do ego e do seu interesse público, o êxtase da libertação pessoal, a obsessão do corpo e do sexo: hiper-investimento do privado” (id, p. 41).

Tal legado instaura a ideia de que a expressão da intimidade é fator crucial para a realização do eu: o espaço profundo interior é idealizado enquanto dimensão da realidade autêntica “que se distingue ou mesmo opõe-se à exterioridade e à superficialidade da aparência, ainda que se constitua numa íntima relação com esta” (BRUNO, 2013, p. 64). Assim, a dimensão íntima caracteriza a verdade, e as narrativas de si (tais como são, por exemplo, as autonarrativas publicadas nas redes sociais ou nos *reality shows*) são consideradas desejáveis, pois se tornam uma forma de acessar o que há de mais

1. Tradução pessoal da autora.

genuíno no ser; são “um modo de decifrar a si mesmo, fundado na suposição de que parte do eu se furta à visibilidade e à própria consciência do narrador” (id).

Para Sennett (2001), a busca do eu contamina, inclusive, as esferas que historicamente eram consideradas como espaço essencial da vida pública: a personalização da política opera como um grande sintoma a revelar a crise entre as clássicas distinções, bem como a ascensão da intimidade como valor. Conforme explica o autor, “podemos compreender que o trabalho de um político é elaborar ou executar a legislação, mas esse trabalho não nos interessa, até que percebamos o papel da personalidade na luta política. Um líder político que busca o poder obtém credibilidade ou legitimidade pelo tipo de homem que é, e não pelas ações ou programas que defende” (id, p. 27). Assim, o culto à personalidade toma espaço com a crise das representações públicas.

As pessoas estão mais preocupadas com o caráter dos indivíduos que são (ou que podem vir a ser) seus líderes e estão mais preocupadas com a confiabilidade deles, pois ela é o melhor parâmetro para garantir que as promessas políticas serão mantidas e que decisões difíceis diante da complexidade e da incerteza serão tomadas com base num julgamento racional. A política da confiança se torna cada vez mais importante não porque políticos são inerentemente menos confiáveis hoje do que eram no passado, mas porque as condições sociais que antes permeavam sua credibilidade foram desgastadas (THOMPSON, 2014, p. 34).

Urge reconhecer que tal fenômeno da ascensão de uma sociedade intimista relaciona-se com o advento das tecnologias de comunicação, que promoveram alterações nos modos de visibilidade do público e do privado, bem como nos níveis de exposição da intimidade. Ao atentar para o desenvolvimento da comunicação midiática, Thompson (id) destaca as modificações no alcance e nos sentidos mobilizados pela mensagem dos meios de comunicação massivos: ela se liberta das propriedades espaciais do aqui e agora, da concretização de uma situação de co-presença para que se pudesse ser visto. O

campo de visão (que, à época da comunicação pré-midiática, restringia-se aos limites espaço-temporais da interação face a face) é ampliado e torna-se unidirecional: “Aquele que vê pode enxergar pessoas que estejam distantes e que são filmadas ou fotografadas, mas estas últimas não podem vê-lo, na maioria dos casos” (id, p. 21).

Connor (2004) aponta que as tecnologias de comunicação tornam tênue a separação entre público e privado, visto que a onnipresença de câmaras e demais dispositivos de documentação trazem um material interminável à televisão pós-moderna.

Isso realiza a neutralização de outra oposição, entre o mundo invisível do sentimento e da fantasia e o mundo visível das representações públicas. O próprio volume de representações presentes no filme, na TV e na publicidade, e a expansão exponencial da informação, não somente ameaçam a integridade do mundo privado (...), como chegam a abolir a própria distinção entre o privado e o público. Da mesma maneira como os mundos privados de indivíduos reais são impiedosamente pilhados pela TV, com a multiplicação de explorações íntimas de vidas privadas e de documentários com câmara indiscreta, assim também o mundo privado passa a incorporar ou ser habitado pelo mundo público de eventos históricos tornados disponíveis em toda sala, instantaneamente, pela TV (CONNOR, 2004, p. 138).

Assim, o desenvolvimento das mídias dá espaço ao nascimento de um novo tipo de visibilidade que privilegia a exibição de uma forma íntima de apresentação pessoal, acarretando no desenvolvimento daquilo que Thompson (2014) chama de uma “sociedade da autopromoção”, na qual é possível que políticos e demais indivíduos desnudem estrategicamente algum aspecto de sua vida pessoal perante o público. Por consequência, observa-se a mudança gradativa de um líder político impessoal e distanciado para um novo tipo de intimidade mediada, através da qual os políticos podem apresentar-se “não somente como líderes, mas como seres humanos, como indivíduos comuns

dirigindo-se a seus companheiros cidadãos, abrindo seletivamente aspectos de suas vidas e caráter como numa conversa ou de maneira até mesmo confessional” (id, p. 25).

Portanto, a nova visibilidade midiática traz implicações antes nunca pensadas a todas as formas de poder. Se antes os líderes dependiam de eventos públicos, nos quais o cerimonial permitia que o mandante mantivesse certa distância de seu público, com a imprensa e, posteriormente, com o advento das mídias eletrônicas, a visibilidade adquire novas potencialidades. As mídias possibilitam um novo grau de contato com o público a que Thompson (id) chama de simultaneidade desespacializada: agora, pessoas distantes podem se fazer visíveis no mesmo instante em que falam e agem. Além disso, “a televisão possibilita uma riqueza de referências simbólicas que fez com que algumas das características da interação face-a-face fossem reproduzidas nesse novo meio” (ibid, p. 23).

Por consequência, o corpo e suas linguagens (tais como a gestualidade, as tonalidades da fala, a expressão involuntária que escapa do controle consciente) adquirem uma crescente exposição, levando um número maior de indivíduos a ter contato com signos antes experimentados apenas em situações de presencialidade. Esse processo, que Thompson (1998) nomeia de “intimidade não recíproca à distância”, possibilitou uma mudança na retórica com a qual os meios se direcionam ao público: da oratória contundente dos discursos inflamados dos grandes comícios, passa-se à intimidade do bate-papo na lareira, tal como foi explorado por políticos que dominaram com maestria as novas ferramentas midiáticas, como o presidente norte-americano Franklin Roosevelt.

Acrescente-se a isso a riqueza visual da televisão e o palco está armado para a aparição de um novo tipo de intimidade na esfera pública. Agora os líderes políticos poderiam dirigir-se a seu público como se fossem familiares e amigos. E dada a capacidade da televisão de produzir imagens em primeiríssimo plano, os indivíduos poderiam analisar em detalhe as ações e falas de seus líderes – suas expressões faciais, aparência,

modos e sua linguagem corporal, entre outras coisas – com a atenção antes reservada àqueles com quem se tinha uma relação pessoal íntima (THOMPSON, 2014, p. 24).

Portanto, os meios de comunicação de massa trazem a possibilidade de exploração de uma série de deixas simbólicas antes indisponíveis a um público massivo. O desenvolvimento tecnológico potencializa a importância do controle da autorrepresentação perante audiências remotas e capazes de verificar minuciosamente os índices, como o modo de se vestir, de se portar, as reações corpóreas entendidas como genuínas, como o nervosismo ou a confiança. Não obstante, é necessário reconhecer que as novas possibilidades trazidas pelos meios acarretam também novos riscos: “A visibilidade criada pela mídia pode se tornar uma fonte de um novo tipo de fragilidade. Mais os líderes políticos procuram administrar sua visibilidade, menos eles a podem controlar; o fenômeno da visibilidade pode escapar de suas rédeas e, ocasionalmente, pode funcionar contra eles” (THOMPSON, 1998, p. 126).

A natureza incontrolável da visibilidade midiática moderna a coloca em um constante dilema. Ainda que os atores sociais habilidosos tenham agora possibilidades estratégicas de se situar de forma intimista na arena pública, por outro lado a proliferação das ferramentas tecnológicas descentralizam os canais de comunicação, que se tornam impossíveis de serem controlados completamente. Há, portanto, uma gama de novos problemas que são potencializados pelos novos patamares de visibilidade, como novas modalidades de escândalos, com dinâmicas e estruturas próprias, que só adquirem força quando se divulga na mídia alguma atividade antes oculta à visão, envolvendo a transgressão de certos valores e normas e que, ao ser divulgada, incitaria manifestações públicas de desaprovação e revolta.

Assim, configuram-se novos escândalos cuja existência se justifica, em parte, pela contaminação pela arena pública de algo que, tradicionalmente, pertenceria à esfera da vida privada. Como exemplo de crise gerada pela tensão entre as duas regiões possibilitada pela evolução da tecnologia (a zona da fachada, na qual tudo o que é trazido a público está sob controle,

e os bastidores, nos quais os atores relaxam sua representação), cita-se o caso ocorrido em 2012 no Paraná referente à denúncia envolvendo a médica Virginia Soares de Souza, acusada de antecipar mortes enquanto foi chefe da UTI do Hospital Evangélico, em Curitiba. Boa parte do escândalo midiático se deveu ao registro (por meio de conversas telefônicas gravadas) e publicização de diálogos (privados) entre a médica e seus subordinados, os quais utilizam uma linguagem que, ao ser deslocada ao espaço público, foi considerada revoltante e moralmente condenável. O escândalo desconsidera, dessa forma, que tal linguagem é mais usualmente utilizada entre os profissionais da medicina do que os leigos gostariam de imaginar.

O problema da falta de controle da visibilidade gera, segundo a análise de Thompson (1998), a necessidade de um alto grau de reflexividade no monitoramento das ações, ou seja, de um controle do próprio comportamento e o domínio da situação de como ele será recebido ou usado pelos receptores. Para Sennett (2001), este problema remete à assunção constituída de que as aparências são “máscaras, e que o homem por detrás da máscara tem a ilusão de uma personalidade separada e estável, mas está, de fato, prisioneiro dessas aparições momentâneas” (id, p. 201); ou seja, consolida-se como lógica a ideia de que a expressão natural está fora do âmbito público. Visto que, historicamente, a cidade foi pensada como um palco no qual o indivíduo realiza sua *performance*, torna-se cada vez mais desejável reconhecer o segredo – o verdadeiro *self*, expresso na demonstração involuntária do caráter e muitas vezes temido, por supostamente revelar algo que escapa do controle consciente de quem desempenha uma representação – por trás da máscara apresentada pelo ator.

A crença de que o segredo é necessário quando as pessoas estão interagindo plenamente fornece a chave para o segundo barômetro do perigo psíquico na sociedade: o desejo de se retrair face ao sentimento, a fim de não mostrar voluntariamente seus sentimentos a outras pessoas. É somente ocultando seus sentimentos que elas estarão seguras, e somente em momentos e lugares escondidos é que se está livre para interagir.

No entanto, justamente este temerário recuo diante da expressão é que pressiona os outros a chegar mais perto de alguém, para saber o que pensa, o que quer, o que sabe (ibid, p. 188).

Ainda que o uso estratégico da intimidade traga novas capacidades aos que bem se utilizam dela – Thompson (2014) ressalta, entre elas, a possibilidade de configurar o líder político como “um de nós”, que sente, hesita, se emociona e é repleto de conflitos internos –, há novos perigos que se prenunciam nas mãos dos que dominam a tecnologia. A popularização dos meios digitais (e o desenvolvimento de novas competências para produzir mensagens) potencializa, por outro lado, o escape do controle da mensagem emitida por um indivíduo.

Assim, as mesmas ferramentas midiáticas utilizadas para oferecer à população facetas íntimas dos personagens públicos também são usadas para ridicularizá-los. Com a consolidação das mídias digitais, o que se observa é o amadurecimento de certas capacidades de codificação de mensagens que são propagadas de forma massiva na *web*, fazendo circular ideias que, por vezes, subvertem os sentidos das mensagens produzidas pelos grandes veículos. É este o caso dos *memes*, que são ideias produzidas por usuários da *web* em linguagens diversas (como frases, imagens, hashtags, hiperlinks e vídeos) e divulgadas de forma viral.

Um caso interessante de um *meme* produzido a partir de deixas simbólicas de atores midiáticos ocorreu a partir de uma entrevista feita pela apresentadora Xuxa Meneghel com o comediante Renato Aragão, em uma edição do programa Criança Esperança, da Rede Globo. No vídeo, o comediante conta uma história triste de uma criança que morre de inanição, levando ambos os atores à comoção, em uma suposta demonstração de seus sentimentos mais autênticos. No entanto, o sentido do vídeo acabou subvertido ao humor, o que era totalmente imprevisível à época de produção e veiculação

do programa, após a criação de um *meme* a partir da pergunta “No céu tem pão?”, proferida por Aragão e que teria sido falada pela criança antes de morrer².

Ao analisar a ascensão do escândalo como parte constituinte da vida pública, Thompson (2014) associa o fenômeno como resultado da proliferação e omnipresença das novas tecnologias que se desenrola desde o século XX – em especial, as vinculadas aos meios audiovisuais, como a televisão. Tais ferramentas trouxeram a domínio público atributos de caráter dos líderes políticos que antes estavam restritos ao âmbito privado, como a honestidade, a sinceridade e a integridade. Por outro lado, além de serem usadas para a autopromoção, também dificultaram o encobrimento da vida privada, visto que potencialmente transformam os fatos em acontecimentos altamente visíveis. Na constatação do autor (id), as novas tecnologias constituem dispositivos poderosos que “podem ser utilizados para transportar comportamentos escusos para regiões expostas” (ibid, p. 31), visto sua possibilidade de transferir uma interação face a face, na qual se desempenha uma representação menos performática, como numa ligação telefônica, para a esfera pública, na qual ficará disponível a milhares de receptores.

Ou seja, a alta visibilidade gerada pelas mídias eletrônicas traz o temor de uma “demonstração involuntária da personalidade”: a possibilidade de que se capture (ou ao menos se acredite capturar) algo provindo do *self* que estaria supostamente protegido do público pelas tramas da linguagem. O medo se sustenta em uma crença de que não há barreiras entre o caráter interior e os detalhes momentâneos da aparência. “Estas aparências mudam: portanto, as mudanças que ocorrem na pessoa estão expostas para quem quiser analisá-las. Não há disfarces; cada máscara é um rosto” (SENNETT, 2001, p. 201). No pequeno escape do corpo que evade as fronteiras da representação pública – ou seja, na observação minuciosa do detalhe, tal como descrito por Foucault (2013), o que demonstra tanto o controle dos corpos como a fuga desse controle – é que se revela a subjetividade do indivíduo.

2. Mais informações sobre o caso: < <http://abr.ai/1lETPuD>>.

Gradativamente, a personalidade adentra o domínio público e se torna o parâmetro a ser utilizado para verificar a veracidade da representação exposta em determinadas situações. Sennett (id) lista alguns sintomas que ajudam a compreender como se deu a ascensão de uma sociedade intimista, que privilegia a revelação do *self* como grande busca da plateia, tais como: a consolidação do modelo de família nuclear, que reduz o número de atores e de papéis que cada membro da família precisa desempenhar, e estabiliza a compreensão da família como ambiente estável na qual se pode descansar da *performance*; movimentos estéticos que tomam espaço após a queda do Antigo Regime na França, como o vislumbrado pelos termidorianos, que propunham uma moda em que os corpos estivessem expostos, visto que a liberdade se expressaria em não mais usar uniformes (como as roupas vitorianas), mas sim sustentar em público uma aparência *négligée*, tipicamente doméstica; a consolidação de uma disciplina do silêncio entre os membros das plateias dos espetáculos teatrais, e a crescente busca pela vida dos artistas, que passa a ser investigada como modo de se desvendar o segredo de sua arte.

Todos estes elementos operam na solidificação do que Sennett (2001) compreende como o apagamento dos limites do eu público e a ascensão de uma sociedade intimista que se fundamenta em torno do narcisismo. Assim, a aproximação entre as pessoas e a procura incessante do eu se colocam como um “bem moral” a engajar “os homens numa busca obsessiva e infundável de pistas de como os outros e eles próprios são realmente” (id, p. 271).

A aspiração hoje predominante é de se desenvolver a personalidade individual através da experiência de aproximação e de calor humano para com os outros. O mito hoje predominante é que os males da sociedade podem ser todos entendidos como males da impessoalidade, da alienação e da frieza. A soma destes três constituiu uma ideologia da intimidade: relacionamentos sociais de qualquer tipo são reais, críveis e autênticos, quanto mais próximos estiverem das preocupações interio-

res psicológicas de cada pessoa (...). Esta ideologia da intimidade define o espírito humanitário de uma sociedade sem deuses: o calor humano é nosso deus (ibid, p. 317).

Ou seja, opera-se uma transição para uma sociedade na qual o “ser a si mesmo” é um objetivo a ser galgado cotidianamente. Bruno (2013) destaca como resultado deste processo uma mudança no olhar público – antes regido pelo superego (ou seja, para a norma e para a lei que tolhe as transgressões e possibilita a ordem social) e agora moldado a um novo olhar gerido pelo ideal do ego (da ordem da *performance*, que incita o indivíduo a estar à altura de seus ideais e desejos). Assim, assiste-se à passagem do modelo normativo previsto por Foucault (2013) – que prega a adequação à norma institucional (o bom soldado ou o bom funcionário adestrados para desempenhar perfeitamente sua função) – a um modelo egoico no qual ser a si mesmo é um ideal ao alcance de todos, e se situa, antes de tudo, no plano da imagem (é preciso sobretudo parecer ser, antes de ser, e por isso o eu precisa estar registrado e publicizado). O *self* é o alvo último a ser buscado e, diferente do ideal do superego, os limites nessa busca não se encontram nas disparidades das condições sociais, mas em si mesmo: “O limite agora é privatizado e experimentado como fracasso ou insuficiência individual” (BRUNO, 2013, p. 83).

É interessante observar que, como pontuam alguns autores, a falta de empatia com o outro – que se relaciona ao conceito de inteligência emocional, popularizada pelo escritor Daniel Goleman na década de 1980 –, foi vista simultaneamente com desconfiança (como um suposto defeito cognitivo e possível sintoma para psicopatias) e como desejável (pois a empatia, sob a égide de um olhar contaminado pelos ideais da ciência positivista, afastaria o observador de um contato mais efetivo com a realidade). Calligaris (2015) argumenta que há, hoje, um movimento rumo ao declínio da sociedade intimista, posto que haveria novas visões que questionariam a exposição dos sentimentos enquanto um valor moral; “em suma, no começo do século 21, um lenço molhado não é mais uma garantia moral. Isto é bom ou ruim?” (id, p. C12).

De todo modo, é preciso constatar a vocação das mídias para a exposição da vida privada, pois, “numa cultura regida pelo ideal de ego, a vida privada se volta para fora, em busca de um olhar que a reconheça e ateste a sua visibilidade. Os vínculos entre intimidade e visibilidade encontram-se ampliados” (id, p. 80). Os espaços dos bastidores – o refúgio do indivíduo, no qual ele se prepara para a *performance* pública e se protege do olhar de outrem – podem agora ser estrategicamente trazidos para a fachada como índice irrecusável de autenticidade na jornada rumo à busca incessante do *self*.

Encontramos um índice interessante desta constatação por parte das mídias – sobre a necessidade de se trazer estrategicamente a região dos bastidores à fachada – em um texto de uma *ombudsman* do jornal Folha de São Paulo, Suzana Singer (2014), no qual argumenta que a transparência é necessária para complexificar a crítica do leitor e desencorajar leituras enviesadas aos veículos midiáticos. Em suas palavras, “mostrar a própria cozinha ao leitor ajuda a desinflar teorias conspiratórias. Quem não conhece o insano processo de produção de um noticiário diário acredita que todas as decisões sobre cada reportagem importante são tomadas por uma cúpula interessada em apoiar ou destituir um governo” (id, s/p). Ou seja, a jornalista difunde o sentido de que a desconfiança em relação aos veículos seria sanada caso o *modus operandi* do jornalismo viesse à público³.

Por consequência, os avanços nas tecnologias de comunicação ocasionam uma série de implicações no que se compreende como as fronteiras entre os regimes de visibilidade e na legitimação daquilo que pertence ao domínio público e, portanto, que deve ser trazido à verificação de todos. De tal forma, torna-se necessário verificar as reconfigurações nos modos de ver e ser visto decorrentes da ubiquidade e popularização dos dispositivos de registro do real.

3. Disponível em < <http://folha.com/no1446096>>. Acesso em 28 de abril de 2014.

2.2. Atualizações no conceito de vigilância: por uma nova compreensão da visibilidade

A complexificação dos modos de ver e ser visto nas sociedades contemporâneas torna necessário que se reveja os antigos padrões de vigilância, no intuito de apreender as formas pelas quais a visibilidade é associada a diversos discursos subjacentes – como do desejo, da segurança, da subjetividade e mesmo da participação cidadã nos meios de comunicação, conferindo um sentimento de protagonismo aos espectadores.

O que se compreende por vigilância envolve o mecanismo fundamentado em um princípio de visibilidade, no qual se propaga um olhar que visa disciplinar o indivíduo por meio do monitoramento sistemático (FOUCAULT, 2013). Ela opera na alimentação das formas de poder disciplinar, de modo a assegurar a dominação de certos grupos e excluir o acesso de outros ao poder. Além disso, a vigilância se fundamenta, sobretudo, em três elementos centrais: a observação (visual, auditiva, mecânica, eletrônica, digital); o conhecimento (a vigilância deve sempre produzir algum tipo de conhecimento sobre os vigiados, de modo a permitir agir sobre suas escolhas e comportamentos); e a intervenção (a vigilância prevê que se intervenha sobre a população em foco, aspecto que está, antes de tudo, sob responsabilidade dos governos) (BRUNO, 2013). Para Giddens (apud FUCHS, 2014, p. 112), a vigilância tem papel fundamental na reunião de informações que serão utilizadas pelo Estado para o funcionamento de seus processos burocráticos, utilizados no intuito de organização e controle geral da população.

Sob certo aspecto, neutraliza-se a noção da vigilância a partir da introjeção de algumas certezas: a de que há aspectos positivos nela, ainda que ela seja sempre constrangedora; a vigilância é necessária como forma de organização, e isso a torna uma faceta fundamental da sociedade; qualquer tipo de recuperação sistemática de informações é vigilância. Para Fuchs (2014), o olhar neutro a este fenômeno é um desserviço à teoria crítica, pois “torna a crítica mais difícil e pode acabar fundamentando a valorização e a normatização ideológica da vigilância” (id, p. 116). Apenas em Foucault (2013) – a

quem Fuchs (2014) considera o mais influente pensador na construção de um conceito negativo de vigilância – o fenômeno encontraria sua definição mais precisa, visto que, para o autor, a vigilância é inerentemente negativa e coercitiva.

Em sua análise, Foucault (2013) observa a relação entre as formas de visibilidade e poder nas sociedades ocidentais para constatar que, nas sociedades do mundo antigo, exercia-se o poder de uma forma que privilegiava o espetáculo público (a demonstração da força e superioridade do soberano na execução pública, reafirmando a glória do rei a partir da destruição do condenado); a partir do século XVI, o espetáculo público dá lugar a novas formas de disciplina e vigilância, que penetram nas diferentes esferas da vida a partir de mecanismos que instalam uma sociedade disciplinar. Nela, a visibilidade de poucos para muitos passa a ser substituída pela visibilidade de muitos para poucos; a exibição pública do condenado pelo soberano se substitui pelo poder normatizante do olhar (apud THOMPSON, 2014).

Foucault (2013) encontrará o mais arrojado dispositivo de vigilância no panoptismo, que inverte o princípio da masmorra (que tranca, esconde e priva de luz os condenados) a partir de um aparelho arquitetural que coloca o observado em estado consciente e permanente de visibilidade, assegurando o funcionamento automático do poder. Por meio de uma constante desconfiança de observação – pela concretização de uma chamada “máquina de ver”, nas palavras do autor (id, p. 196) –, o poder se automatiza e normatiza as ações dos indivíduos que se creem observados, ainda que não estejam.

O panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder. Uma sujeição real nasce mecanicamente de uma relação fictícia. De modo que não é necessário recorrer à força para obrigar o condenado ao bom comportamento, o louco à calma, o operário ao trabalho, o escolar à aplicação, o doente à observância das receitas (ibid, p. 192).

Este dispositivo revela o abandono progressivo dos processos de ocultação – medidas predominantes até o século XVII, que retiravam o infrator ou o indesejável do campo de olhar de uma comunidade, através da punição, do banimento ou da clausura – e a ascensão dos mecanismos de visibilidade, do exame minucioso e do cadastramento das ocorrências, que alimentam com dados um saber instrumental utilizado a fins de estratégias de poder (GOMES, 2013). Assim, Foucault (2013) anteviu a passagem para uma sociedade da vigilância, na qual os próprios indivíduos são as engrenagens para o seu funcionamento.

Aos processos de vigilância hierárquica contemplados por Foucault (id), Bruno (2013) aponta a transição para um novo estágio, o qual descreve pela noção de vigilância distribuída: uma forma de vigilância que “designa um processo reticular, espreado e diversificado, pleno de ambiguidades, que não se confunde com a ideia de uma vigilância homogênea, sem arestas nem conflitos” (id, p. 25). A mudança para uma noção de vigilância distribuída constata uma hipertrofia do modelo do panóptico a partir da penetração das tecnologias que registram o real e o disponibilizam à verificação coletiva, sobretudo, nas vias midiáticas. A nova vigilância distribuída não configura propriamente uma maior quantidade de monitoramento, mas sim uma modificação em seu modo de funcionamento: o controle e a visibilidade se naturalizam como uma forma de observação, cuidado e atenção nas sociedades contemporâneas, associando-se ao cotidiano da vida urbana, da rotina familiar, das relações sociais e das formas de entretenimento (BRUNO, 2013, p. 23).

Assim, propõe-se uma reatualização do conceito de vigilância, que passa a designar tanto o seu modo de funcionamento quanto o seu pertencimento ao contemporâneo (id); ao invés de englobar tecnologias ou atividades particulares, a vigilância distribuída revela mais um modo de funcionamento e de ajustamento do indivíduo nas sociedades. Os dispositivos de monitoramento se tornam mais ubíquos e incorporados ao cotidiano⁴, e muitas vezes

4. Em sua obra, Bruno (2013, p. 29) dispõe-se a listar diferentes dispositivos tecnológicos que operacionalizam alguma forma de vigilância. Dentre Entre eles, destacamos alguns: as câmaras

a vigilância se torna uma função secundária ou potencial de dispositivos projetados para outras finalidades, como comunicação, sociabilidade, informação ou entretenimento. Sob tais processos, a vigilância distribuída revela um mecanismo mútuo e consentido: aceita-se o monitoramento e a projeção da própria vida ao público como algo justificável, e inclusive associado às formas de prazer e sociabilidade (ibid).

Neste contexto, legitima-se a inserção nas agendas midiáticas de conteúdos oriundos da vida cotidiana e que, em outros momentos históricos, seriam considerados escandalosos ou invasivos, ou mesmo indesejáveis ao público, posto que, por vezes, possuem baixo teor informativo ou baixo apelo à população. Acima de tudo, o que se observa é a naturalização da vigilância tendo em vista que ela possibilita a penetração em uma esfera da qual provém aquilo que é mais almejado pelos espectadores letrados midiaticamente: a zona dos bastidores, o local onde as ilusões e impressões são abertamente construídas (GOFFMAN, 2004) e, por consequência, de onde se pode resgatar a tão desejada autenticidade.

2.3 Tensões entre as zonas da fachada e dos bastidores em tempos de onnipresença de câmaras

Portanto, conforme já observado, os veículos midiáticos pós-massivos – que se inserem em um contexto em que potencialmente “qualquer um pode produzir informação”, em oposição às mídias massivas, nas quais haveria um “fluxo centralizado de informação, com controle editorial do pólo da informação” (LEMOS, 2007, p. 124) – buscam reconfigurar suas lógicas produtivas, haja vista um cenário de constante reatualização. Mesmo as mídias mais tradicionais – como é o caso da televisão – precisam se adaptar para acompanhar um público mais letrado e mais propenso a questionar a validade dos formatos já estabelecidos.

de segurança nos prédios e espaços públicos; as *webcams* pessoais e institucionais; os sistemas inteligentes que monitoram atividades humanas, de forma a prever possíveis riscos; os sistemas de controle do trânsito, como pardais; sistemas de geolocalização (GPS); redes sociais (como *Facebook*, *Myspace*, *Twitter*, *LinkedIn*) que operam formas de monitoramento dos usuários; dispositivos de identificação biométrica (impressão digital, scanner de íris e da mão, reconhecimento facial); *softwares* que registram preferências de consumo após visitas a sites; aplicativos que registram e compartilham a localização do usuário como forma de interação, como *Foursquare*.

Para Miranda e Rios (2011), é possível observar essas transformações nas plataformas *online* de alguns telejornais brasileiros, que procuram estratégias para significar uma leitura de interatividade crescente com seus espectadores. Tais estratégias acarretariam em uma descentralização da notícia (id), de modo que ambos – produtores e receptores – passam a ter novas atuações no preenchimento das agendas midiáticas. Para além do ciberespaço, as estratégias colaborativas podem ser observadas de forma crescente nos usos que os telejornais fazem desse pulsante material enviado ou obtido a partir dos espectadores e dos próprios enunciadore das instâncias midiáticas. Gonçalves, Alcantara e Cajazeira (2012) constatam um processo enunciativo que legitima a decodificação dessas imagens como uma cópia do real – possibilitado, em partes, pelo fato de que se tratam de imagens de baixa qualidade, distantes dos registros profissionais (normalmente estáveis e bem enquadrados). Esse efeito do real – da sensação de antevermos o real em si, da exposição do próprio objeto, para além de sua representação (BARTHES, 1988) – causa um impacto no espectador e justifica a inserção desse conteúdo nos noticiários.

O texto da imagem colaborativa buscou surpreender o jornal (destinatário) e o telespectador, para que num momento subsequente pudesse informá-lo do que se tratava. O aspecto inusitado seria o impacto criado pelo enunciador ao valorizar o objeto do enunciado. A maioria das imagens colaborativas analisadas contém essa narrativa dramática do cotidiano, que vai além do nível verbal, em sua estrutura de valor-notícia. Uma contiguidade, visto que há entre o destinador e o destinatário uma espécie de acordo tácito na experiência do registro de flagrantes por câmaras de vigilância, que sugerem a produção de um texto associado a recursos expressivos de valor-notícia, legitimando as imagens dramáticas como de interesse público (GONÇALVES; ALCANTARA; CAJAZEIRA, 2012, p. 11).

Sendo assim, as câmaras omnipresentes, cuja exposição pública se legitima por meio de um processo de naturalização das diversas formas de vigilância, são aproveitadas cotidianamente pelas agendas jornalísticas por múltiplas razões, entre elas:

- a. Operam rumo a uma aproximação (e mesmo fidelização) com seu espectador, concretizando uma espécie de *marketing* da interação, uma vez que promovem o sentido de participação do público na produção jornalística. É importante lembrar que “a própria atividade do internauta interativo, por vezes, é apenas sintoma do capitalismo publicitário” (VILLAÇA, 2008, p. 259). Assim, é possível verificar, muitas vezes, que o uso das câmaras omnipresentes se trata mais de uma simulação da participação cidadã (id) do que efetivamente um aprendizado coletivo em relação às práticas históricas do fazer jornalístico;
- b. Facilitam a produção jornalística, sempre atrelada a rotinas pressionadas por fatores temporais, logísticos e humanos – posto que os conteúdos das câmaras costumam ser cedidos espontaneamente ou a baixo custo por quem os registrou, possibilitando um certo barateamento na produção;
- c. Garantem aos noticiários jornalísticos o efeito estético de que assistimos a um registro genuíno, repleto de autenticidade, que rompe com os ditames do fazer jornalístico e que, além disso, transgride os formatos já consolidados e esgarçados pelo uso. Estes materiais são utilizados pelas emissoras também porque contemplam um espectador inserido em um processo de midiaticização e que tende a desconfiar dos meios de comunicação hegemônicos, que agora pode acessar imagens que – aparentemente – escapam do olhar ideologizado das grandes mídias;
- d. Por consequência, estes conteúdos promovem uma espécie de satisfação coletiva a uma sociedade regida pelo valor da intimidade, vista agora como um bem moral, enquanto as “convenções parecem-nos repressivas, as questões impessoais só despertam nosso interesse quando as encaramos – erradamente – sob um ponto de vista personalizado” (LIPOVETSKY, 1989, p. 61). As câmaras tornam-se interessantes ao público por trazer

uma impressão de transparência do *self*, ou seja, de que disponibilizam algo que rompe o controle exercido pelo ator à representação de si mesmo, que transcorre (mesmo de forma instintiva) quando sabe que está sendo observado (GOFFMAN, 2004).

Assim, as câmaras omnipresentes estão carregadas de elementos atraentes às emissoras porque são capazes de provocar um efeito de transparência jornalística, calcado numa sensação de que há pouca ou nenhuma interferência dos produtores no texto ali exibido e, portanto, a notícia veiculada cumpre os ideais de objetividade e neutralidade esperados em todo produto jornalístico. Neste sentido, as câmaras revelariam, conforme o discurso implícito que as cerca, o real da forma mais fidedigna possível ao meio de comunicação. Produz-se um efeito de se estar assistindo à verdade, já que a “imagem cedida, independente da fonte, é descolada da linha editorial do veículo de comunicação – já que foi capturada pelo telespectador/autor, parece ser sincera” (ANDRADE; AZEVEDO, 2010, p. 5).

Pode-se perceber, então, que essas imagens são reconhecidas pelo telespectador como uma narrativa que encerra verdades. Esvazia-se toda e qualquer ideia de opinião ou ponto-de-vista (...). Interessante destacar que a instituição “redação jornalística” atribui uma construção discursiva de independência e/ou imparcialidade na captação dos fatos contidos nas imagens “leigas”, porque foi, a princípio, livre de negociações inerentes ao fazer jornalístico, que incluem o planejamento editorial (esse sim calcado na lógica de versões) (id).

Esta transparência diz respeito, sobretudo, a uma limpidez e a um suposto apagamento de uma barreira, antes preservada a todo custo, entre aquilo que o ator deseja que seja mostrado ao seu público e aquilo que acontece na controlada zona de bastidores, na qual os segredos são guardados e a representação é ensaiada antes de ser exibida formal e controladamente à plateia. Esta zona, na qual “a impressão incentivada pela encenação é sabidamente

contradita como coisa natural” (GOFFMAN, 2004, p. 106), torna-se objeto de desejo a um espectador familiarizado às gramáticas midiáticas, propenso a desconfiar daquilo que vê.

A título de uma ilustração mais clara deste fenômeno, listamos aqui alguns exemplos de reportagens ou materiais exibidos por veículos jornalísticos em que se constata a exibição de cenas que revelam certa contaminação entre estes limites. Os conteúdos recortados para esta análise fazem uso de uma diversidade de câmaras (como câmaras profissionais das próprias emissoras e câmaras amadoras empregadas pela população) que concretizam registros carregados de autenticidade e que exploram algum elemento de uma estética amadora. Estas câmaras possibilitam às mídias a exploração, voluntária ou involuntariamente, de formatos em que a irrupção da espontaneidade – a genuinidade do sujeito que fala ou da cena mostrada – pode ser entendida como chave de leitura.

Como exemplo de material gerado a partir da contaminação entre o público e privado, possibilitado pela ubiquidade de câmaras e pela fácil disponibilização destes conteúdos gerados por elas em plataformas midiáticas, assinala-se a entrevista com o governador do Estado do Paraná Beto Richa, exibida na emissora *E-Paraná*, canal governamental estatal, que ganhou certa repercussão nas redes não em razão dos temas debatidos (que, certamente, envolviam apenas mais um depoimento protocolar do governo), mas de uma espécie de “rebarba” do vídeo que escapou à edição. Ainda que a entrevista seja inteiramente realizada por câmaras profissionais da referida emissora – cujos registros estão explicitamente vinculados, portanto, aos propósitos da narrativa configurada pelo canal –, a discussão se deu a partir do registro do confronto entre a *performance* do jornalista perante as câmaras (ou seja, na controlada zona de fachada) e quando, ainda em frente às máquinas, supostamente acreditava não estar mais sendo filmado. Assume-se, assim, que neste momento, ambos – jornalista e governador – acreditavam que a câmara estava desligada e assim descansavam de suas conhecidas *performances*.

A entrevista – registrada por um dispositivo profissional, configurando assim uma câmara onnipresente profissional – foi feita em um momento de conflito e escândalo político, em virtude da ação violenta comandada pelo governo do estado em represália a protesto feito por servidores públicos paranaenses. O debate público transcorreu porque um vídeo desta entrevista exibia alguns segundos– cortados na edição final – em que se assistia a um breve diálogo entre o jornalista Denian Couto e o governador do estado⁵.



Figura 1 – Os confrontos entre *performance* pública e vida privada na entrevista com o governador

Para os sites que publicaram esta versão bruta da entrevista, este diálogo revelaria que a entrevista foi forjada; ou seja, que estava fortemente atrelada aos interesses da própria emissora e do entrevistado. Assim que foram capturados, os momentos que escaparam da edição tomaram as redes como signos obtidos nos momentos de relaxamento da *performance* de ambos, governador e jornalista, e, por isso, mais genuínos, mais transparentes em relação ao verdadeiro *self* dos indivíduos envolvidos. A repercussão pública em nenhum momento considera a possibilidade que mesmo esta interação pode ter certo caráter protocolar: o elogio ao entrevistado ao encerramento de uma dinâmica de entrevista é um recurso algo intuitivo utilizado pelos

5. Disponível em <<http://bit.ly/1DWRFOB>>. Acesso em 15 de maio de 2015.

profissionais de televisão. Assim, o conteúdo gerado a partir da sobra da entrevista reitera o sentido do flagra de algo que normalmente não viria à público caso estes sofisticados dispositivos não existissem.

A leitura da contaminação (indesejada) entre as fronteiras entre o público, a controlada vida performática e a vida privada, na qual os verdadeiros sentimentos se prenunciariam, é o que justifica o escândalo midiático. A popularização das tecnologias, conforme postula Thompson (2014), corrobora para a produção de novos tipos de embates públicos, pois “atividades que tenham sido realizadas clandestina e privadamente de repente se tornaram visíveis para o domínio público, e a divulgação e a condenação de tais atividades na imprensa serviram, em parte, para constituir um evento como escândalo” (id, p. 29).

Além de efetivar-se como um dos desdobramentos da ubiquidade dos dispositivos tecnológicos, a apropriação midiática destes conteúdos é também uma consequência de um não questionamento quanto às fronteiras entre as regiões. Vejamos, por exemplo, uma reportagem veiculada pela Rede Record de Televisão em abril de 2015, que exhibe o aproveitamento de um registro, feito de forma amadora por uma cidadã, com sentido de denúncia de uma infração de trânsito e uma falta cometida por um motorista de ônibus em ambiente de trabalho. Concomitantemente, a reportagem demonstra de que forma as instituições jornalísticas têm feito uso da omnipresença das câmaras profissionais e amadoras para tensionar os limites da privacidade, trazendo a público conteúdos entendidos coletivamente como genuínos e que, por vezes, explicitam disputas de sentido das emissoras com demais instituições sociais.

A reportagem, intitulada *Passageira flagra motorista de ônibus dirigindo e digitando no celular na grande SP⁶*, é uma das tantas trazidas a público pela emissora reproduzindo flagrantes de situações que rompem a um ideal de normalidade cotidiana. Ou seja, exhibe uma ruptura, uma fratura da ordem

6. A reportagem foi veiculada pela emissora em 20 de abril de 2015. Disponível em < <http://bit.ly/1M3g8cZ>>. Acesso em 13 de julho de 2015.

vigente, disponibilizada (voluntariamente, a princípio) por uma cidadã que fez o registro com seu celular. Bruno (2008) destaca haver o desenvolvimento de uma “estética do flagrante”, decorrente da naturalização da vigilância como modo de olhar e prestar atenção na cultura contemporânea. Assim, a onnipresença dos dispositivos que registram o mundo – como a naturalização das câmaras de segurança nas paisagens urbanas e dos celulares nas mãos de todos os indivíduos – acaba por normalizar a busca do flagra, ou seja, de tudo o que é uma fratura da ordem corrente.

A captura da cena é significada pela apresentadora, na bancada, como uma “imagem da imprudência” – ou seja, há um esforço em sustentar um caráter simbólico ao flagra, reivindicando que o público reconheça legitimidade na visibilidade dada a esta cena, posto que se trata de algo que visaria o bem público. A infração registrada pela passageira do ônibus adquire narratividade por meio do texto em *off* do repórter, o qual “domestica” os gestos do motorista, além de conferir sentido e sequencialidade a todos os erros cometidos pelo trabalhador.

Ou seja, o texto significa o que deve ser compreendido das imagens capturadas por uma usuária; opera quase como um convite para que se participe da cena trazida pelo registro amador e que se tenha a experiência sensorial de se estar neste ônibus: *“No congestionamento, o motorista começa a escrever no celular, e continua cometendo a infração quando acelera o veículo. Aumenta a velocidade sem largar o aparelho, e troca de mão para passar a marcha. A curva é com apenas uma no volante, e ele chega a largar a direção para digitar com as duas mãos”*. Por fim, o texto delibera que o episódio se configurou em 40 minutos de “tensão” – novamente, trazendo sensorialidade e emoção à narrativa – para a passageira que capturou a cena com sua câmara portátil.



Figura 2 – A naturalização da vigilância no registro do jornalista-cidadão

Constata-se ainda que a cena adquire verossimilhança justamente pelas características estéticas deste registro: trata-se de uma imagem mal-enquadrada, com corte vertical e baixa visibilidade, feita claramente por um dispositivo amador e não profissional – ou seja, por uma câmara omnipresente amadora, empregada por alguém que, a princípio, envia o material espontaneamente, e não com interesses ideologizados ou comerciais imaginados às emissoras profissionais. A imagem do motorista é desfocada e outros flagrantes de erros, já veiculados pelo telejornal, são repetidos – o que reforça o sentido simbólico da imprudência, pois reitera que a cena flagrada diz respeito não apenas ao trabalhador que comete o erro, mas atinge a todos. Curiosamente, o trabalhador é exposto (mesmo que seu rosto esteja desfocado), mas à denunciante é garantido o anonimato.

Ainda que esteja em ambiente considerado público, é preciso observar que a exibição do infringente não é posta sob qualquer forma de questionamento. Concretiza-se, conforme preconizado por Bruno (2013), a naturalização da vigilância e sua equivalência como uma forma de participação cidadã. Em vista disto, é possível observar que os veículos jornalísticos costumam aproveitar cotidianamente flagrantes ocorridos em ambientes privados, como cenas de violência doméstica capturadas por câmaras escondidas, ou

vizinhos que filmam através de janelas alheias, sem que haja qualquer problematização ou discussão sobre a legitimidade e as consequências legais e humanas destes registros.

A exibição de outras infrações cometidas por motoristas, numa espécie de longa suíte de pautas repetidas de denúncia, reitera, de certa forma, a ineficiência dos órgãos públicos e privados (tais como as próprias empresas de transporte público) na missão de garantir que estes erros não sejam mais cometidos. A reportagem da Rede Record, por exemplo, é encerrada com uma fala de um médico especialista em trânsito, que explica os riscos desta infração, e com um novo texto em *off* do repórter que destaca que todas as companhias de ônibus possuem telefones para denúncias. Por fim, pessoas são ouvidas aleatoriamente em um recurso estilo “fala povo”, e evidenciam ter conhecimento do erro cometido pelo motorista. Seus comentários reiteram a ciência do erro, legitimam a denúncia e, inclusive, expressam consciência das rupturas ocorridas com as regras do mundo do trabalho, quase repetindo os discursos disciplinares das empresas⁷.

O que observamos, portanto, é que a reportagem corrobora para a legitimação da vigilância. Além disso, opera também uma espécie de discurso de superioridade ou centralidade da instância jornalística frente a outras instituições, pois apenas esta se situaria como capaz de gerar mudanças e melhorias à sociedade – por meio, vale lembrar, da naturalização da denúncia e da visibilidade como valor incontestável. Fecha-se então a expectativa de um caráter justiceiro dos meios de comunicação que, potencializados pelos conteúdos das câmaras, estariam aptos a tomar para si o direito e mesmo a supremacia frente a outras instituições reguladoras da vida social.

Regida por uma estética que valida a busca pelo flagrante, a vigilância proporcionada pelos registros amadores e seu aproveitamento pela instância jornalística são legitimados pelo seu alegado interesse público. Repetindo a lógica da máquina panóptica analisada por Foucault (2013), a ubiquidade

7. A última fala exibida – que, de certa, traz uma conclusão ao discurso da reportagem – é de uma moça que profere o seguinte discurso: “*Ele deve manter o aparelho celular desligado e não mexer sob hipótese alguma, até porque é o horário de trabalho dele*”.

destas câmaras reitera a legitimidade do monitoramento coletivo em um regime em que a publicização do mundo é assumida como valor inquestionável, posto que esta vigilância distribuída é estimulada, inclusive, pelos veículos jornalísticos.

É importante ressaltar ainda que essa exibição dos bastidores para o público, essa busca do autêntico e de uma maior aproximação ao real pode ser considerada uma tendência, tendo em foco a existência de uma geração de espectadores familiarizados com as lógicas das mídias. Um indício desta disposição midiática rumo à exibição da antes preservada zona de bastidores pode ser visto na análise feita pelo crítico Maurício Stycer, em texto publicado no jornal Folha de São Paulo, no qual analisa a reformulação do formato da revista eletrônica *Fantástico*, da Rede Globo, após 41 anos de existência. Stycer observa a utilização do recurso da exibição dos bastidores como uma forma de “seduzir o espectador perdido a voltar a sintonizar na Globo na noite de domingo”. As reformulações estariam mais voltadas à forma (em especial, “na exposição pública de trechos da reunião de pauta, realizada numa terça-feira, na qual a equipe discute o que poderá ser exibido no domingo”) que à melhora na qualidade do conteúdo. O jornalista aponta o caráter estratégico e algo enganoso do novo formato, visto que “qualquer jornalista sabe que a exibição deste jogo de cena não tornará nenhuma reportagem melhor”. Tal estratégia de exibição da região de fundos serviria “para dar ao espectador a impressão (ilusória, insisto) de que está vendo os ‘bastidores’ do programa. Por trás, existe a ideia de que, ao humanizar os procedimentos e as atitudes dos profissionais, a emissora estará se aproximando mais do seu público” (STYCER, 2014, s/p)⁸.

As contaminações entre o público e o que antes ficava reservado ao privado levam, inclusive, a uma reconfiguração em certos parâmetros históricos consolidados ao jornalismo – como, por exemplo, a premissa do apagamento da presença do jornalista enquanto sujeito na concretização da reportagem. Assim, no intuito de oferecer um conteúdo crível em sua genuinidade, torna-

8. Disponível em <<http://folha.com/no1446831>>. Acesso em 27 de outubro de 2015.

-se necessário que os meios questionem os ideais de objetividade narrativa, de uma pretensa separação do fato às marcas das escolhas de quem o narra – o que ocorre, sob certa medida, a partir da diluição das fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre o público e o privado.

Conforme analisa Figueiredo (2012), os pressupostos da objetividade e da imparcialidade entram em crise no jornalismo a partir dos anos 60 e 70, repetindo a crise de representação que, no início do século XX, toma espaço na literatura, nas artes plásticas e no cinema, questionando o papel da estética referencial e mimética. Ao invés da crença de que a objetividade promove a transposição do real à narrativa, passa-se a se assumir sua relação com estratégias de exercício de poder, ao mesmo tempo em que se questiona o estatuto do distanciamento como fonte geradora de conhecimento. As pequenas narrativas, nas quais se valorizam a presença, o corpo e a subjetividade, começam a ser vistas como um antídoto possível na desconstrução do mito de que o afastamento do fato é a melhor forma de aproximar-se dele.

Se as obras realistas tradicionalmente davam ao leitor a impressão de que se defrontava com um discurso sem regras, a não ser a de assegurar um contato imediato com o mundo tal como ele é, a vertente do realismo que se tornou predominante a partir das três últimas décadas do século passado caracteriza-se por valorizar o envolvimento daquele que narra com o fato narrado, isto é, valoriza-se a falta de distanciamento e a intimidade que pontuam o relato, tomadas como provas de sinceridade – o que permitiria ao leitor ou espectador aproximar-se de verdades particulares, parciais. Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base testemunhal, apoiado na narração que se assume como discurso (FIGUEIREDO, 2012, p. 107).

Assim, da mesma forma que os documentários, para Comolli (apud FIGUEIREDO, 2012, p. 110), operam uma maior abertura para o mundo em virtude da recusa do uso de estruturas fechadas e totalizantes, o jornalismo também se beneficiaria da utilização de uma “estética do *making off*” (id), na qual se expõe as mediações e a ancoragem de um enunciador real, que

funda a narrativa a partir da própria experiência. Isto posto, é preciso observar que tais estratégias são incorporadas pelo jornalismo convencional e se tornam recurso corriqueiro nas narrativas dos grandes veículos. Conforme bem aponta Figueiredo, “embora não abram mão da velha arte de contar histórias, nem tampouco de ingredientes folhetinescos, os produtos midiáticos assimilaram propostas formais da estética modernista decorrentes do questionamento do sentido da arte mimética” (ibid, p. 111).

Neste contexto, a esfera do mundo privado passa a prover um conteúdo irrecusável aos veículos que pretendem se utilizar, em suas narrativas, dos processos em construção, do inacabado e das potencialidades capturadas nas cenas de bastidores. Visto que os “novos dispositivos dão continuidade a uma tendência inaugurada na modernidade: a incidência do foco de visibilidade sobre o indivíduo comum, aspecto decisivo na produção de subjetividades e identidades” (BRUNO, 2004, p. 110), as instâncias midiáticas têm à disposição um farto material de pequenas narrativas íntimas ou cotidianas a ser apropriado e veiculado, conforme suas estratégias. A exibição da região de fundo, afinal, “dá ao espectador a impressão de que ultrapassou o limiar da passividade, ou da mera contemplação, pelo conhecimento dos dispositivos que criam a ilusão da realidade” (FIGUEIREDO, 2012, p. 111).

Assim, recorta-se aqui um exemplo representativo das operações realizadas pelas mídias – que, por vezes, utilizam-se do conteúdo das câmaras de forma a transgredir o limite da privacidade para contemplar seu espectador com um conteúdo significado como genuíno, bem como para explicitar disputas de sentido do campo jornalístico com as demais instituições de poder com as quais se relaciona. Para tanto, analisa-se uma reportagem veiculada no dia 01 de agosto de 2012 no *Jornal Hoje* – noticiário vespertino da Rede Globo de Televisão – sustentada na obtenção de um conteúdo produzido por um cinegrafista amador⁹. A reportagem, nominada *Cabo da Polícia Militar é preso por atirar em bandido já rendido no RJ* no site do telejornal, compreende uma notícia sobre um policial militar preso depois que algumas imagens

9. Disponível em <glo.bo/QeXUbn>. Acesso em 08 de setembro de 2012.

(geradas por câmaras omnipresentes amadoras, feitas por algum indivíduo em sua casa) mostraram incongruências no relato oficializado por ele em relação ao desdobramento de um sequestro-relâmpago no Rio de Janeiro. A pauta que sustenta a notícia é, portanto, a mentira envolvendo a fala de uma das instituições mais relevantes para a segurança nacional (a polícia), revelada pela instituição simbólica autorizada a denunciá-la (as mídias).

A promessa da autenticidade trazida pelas câmaras já é ressaltada pelos apresentadores, no balcão do telejornal, ao anunciar a reportagem. Ouve-se do apresentador Evaristo Costa que o jornal começará “com as imagens que flagram um policial atirando num bandido que tinha acabado de ser preso e estava dominado pelos PMs. As imagens, feitas por um cinegrafista amador, revelam que os policiais mentiram, os policiais mentiram ao relatar o desfecho de um sequestro-relâmpago de uma mulher”.

O emprego do verbo flagrar – de algo capturado de forma surpreendente, inesperada, no momento que ocorria –, por si só, já aponta à irrupção de uma cena provinda da esfera dos bastidores, da zona de fundo, a qual estava sendo protegida pelos atores do contato com o público (GOFFMAN, 2004). Ou seja, o limite da representação pública (a polícia agindo conforme a *performance* codificada e controlada de suas funções) é infringido para trazer à cena um flagrante – ou seja, uma fratura ou ruptura da ordem e da regularidade corrente (BRUNO, 2013), o descumprimento da norma homologada coletivamente (o erro cometido pelos policiais ao agredir o suspeito).

Assim, o rompimento da mistificação das instituições, garantida por um certo distanciamento entre ator e plateia, é a promessa discursiva dessa reportagem. Goffman (2004) lembra que “no que diz respeito a manter as distâncias sociais, a plateia frequentemente cooperará, agindo de maneira respeitosa, com reverente temor pela sagrada integridade atribuída ao ator” (id, p. 68). O discurso da reportagem, portanto, intenta desestabilizar a representação da polícia de forma a revelar o que – supõe-se, conforme prometem as câmaras – efetivamente aconteceu.

Da mesma forma, a reiteração da mentira (ênfaticada e repetida na fala de Evaristo Costa) aponta ao sentido de choque entre os campos: a mídia e demais campos de autoridade, como a polícia, o Estado, as universidades ou mesmo as instituições religiosas. A reportagem parece nos dizer que, frente à visibilidade midiática, nenhuma instituição é páreo. Portanto, caberá a ele (ao campo das mídias) uma função de paladino da verdade – atuação potencializada pelas novas tecnologias de registro do real, as quais auxiliam na transposição daquilo que ficaria na esfera do privado à tela (o policial inescrupuloso que abusa de seu concedido poder ao atirar contra uma pessoa desarmada, ainda que ela esteja sob acusação de um crime).

A reportagem se inicia com as imagens cedidas pela câmara omnipresente amadora, que são de baixa qualidade (pois sugerem que o cinegrafista amador está a uma considerável distância da cena, além de tremer a todo instante). Tais registros se configuram como exemplares de uma estética do flagrante (BRUNO, 2013), fundamentada na exibição de “imagens de percursos múltiplos (...) trêmulas, pixeladas, poluídas, com enquadramentos não convencionais e que apresentam um apelo realista forte, bem como uma impressão de autenticidade que as imagens profissionais, supereditadas e de alta qualidade técnica, parecem já não mais produzir” (id, p. 105). O reconhecimento desta estética produz um forte efeito de verdade no que se vê, e traz ao conteúdo um caráter de prova.

Porém, é necessário que o enunciador direcione os sentidos de tais registros. Isso é feito pela voz em *off* da repórter Monica Sanches: “Um criminoso rendido leva um susto num terreno baldio. O PM atira quatro vezes em direção de um muro. Logo depois, de frente para o bandido, outro policial saca a arma e atira no pé do assaltante. Depois do tiro, o bandido sai algemado e mancando. Ele foi levado para o hospital”. Sua fala, mais do que narrar objetivamente o que ali ocorreu (o que seria semioticamente impossível, é importante ressaltar), atribui sentidos à cena, tais como surpresa (“leva um susto”, reiterando a autenticidade da imagem e o sentido estético de transparência na narrativa).

O sentido da genuinidade da cena capturada pelo cinegrafista amador é legitimado a todo instante na enunciação jornalística. Isso se evidencia quando a voz em *off* interpela o espectador, em tom imperativo, para que participe: “Olha só a versão do cabo sobre o que aconteceu. Ele deu essa entrevista antes da divulgação das imagens”. Convida-se o espectador a confrontar *performance* pública e capturar o *self* por trás da máscara ao decifrar os signos da mentira no semblante do policial; ou seja, a completar a semiose proposta pela reportagem a partir da captura dos índices do corpo que revelam, na verdade, o que há por trás do discurso performático do representante da polícia.



Figura 3 - O convite à caça dos signos da mentira na declaração do cabo Maurício Fabiano Braga

Para Goffman (2004), o indivíduo desempenha incessantemente papéis em sua vida cotidiana; em outras palavras, “o ser humano é aquele que vive da representação e que pode representar outra coisa diferente do que ele é no presente” (ANDACHT, 2004, p. 129). As imagens apresentadas atraem o espectador para um jogo, no qual se pretende confrontar o *self* representado, performatizado (a fala “oficial” do cabo, carregado dos protocolos da fala das instituições de autoridade; não à toa, a fala dos policiais parecem obedecer a uma mesma sintaxe) com o *self* (supostamente real) reservado aos bastido-

res, e que vem à tona apenas entre os membros de uma mesma comunidade (no caso, entre os policiais), ou seja, nos momentos 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).

É interessante ainda ressaltar que a reportagem informa que houve um acordo para se legitimar a mentira do policial que protagonizou o episódio, pois, conforme *off* da repórter, “os outros policiais reforçaram essa versão em depoimento”. Reitera-se assim a observação de Goffman (2004, p. 81) sobre a dependência mútua criada em uma representação em equipe: os atores envolvidos frequentemente se unirão rumo ao estabelecimento de uma representação oferecida ao público, colocando-se como uma fonte de coesão para ela.

A reportagem ainda se completa com a fala de um sociólogo que, ainda que pouco diga¹⁰, fortalece o sentido proposto pela autoridade do discurso científico. Ao fim, sabemos que o secretário de segurança do Rio de Janeiro pediu o afastamento sumário dos policiais envolvidos. Sob uma estética da captura do flagrante, a vigilância proporcionada pelos registros amadores e seu aproveitamento pela instância jornalística se legitimam pelo “suposto interesse público em tom de denúncia e motivados por uma atitude cidadã” (BRUNO, 2013, p. 106). Sedimenta-se, portanto, um discurso que fundamenta um caráter justiceiro aos meios de comunicação, que estariam aptos a tomar para si o direito e mesmo a supremacia frente a outras instituições reguladoras da vida social.

10. A fala é do sociólogo José Augusto Rodrigues, da UERJ; claramente editado, seu pronunciamento é o seguinte: “Lamentável. Eu acho que, se a gente quer viver numa sociedade civilizada, uma das condições para que isso aconteça é que as pessoas tenham uma polícia que cumpra a lei, e não uma polícia que desrespeite a lei, que atire em pessoas desarmadas, rendidas. A polícia tem como missão proteger as pessoas, garantir a paz”.

III. ESTRATÉGIAS ESTÉTICAS NO USO DOS DISPOSITIVOS

Ao nos aproximarmos do entendimento da estética concretizada a partir do aproveitamento jornalístico dos dispositivos tecnológicos que registram o real, é preciso antes refletir sobre o que se compreende como objeto de interesse desse campo. Eagleton (1993) pontua a origem das preocupações estéticas no discurso sobre o corpo, no território do que busca entender a dimensão da vida sensível: “O movimento de nossos afetos e aversões, de como o mundo atinge o corpo em suas superfícies sensoriais, tudo aquilo enfim que se enraíza no olhar e nas vísceras e tudo que emerge de nossa mais banal inserção biológica no mundo” (id, p. 17).

Santos (2003) também coloca a estética como uma teoria da sensibilidade, que tange uma característica exclusiva do homem, o único ser que racionaliza sobre suas formas de contato com o mundo. Ao teorizar sobre a experiência estética – transformá-la, portanto, em discurso –, o homem buscaria garantir a permanência dos sentidos possibilitada por uma obra ou um acontecimento. Desse modo, à estética interessaria a apreensão linguística de tudo o que nos chega através dos sentidos. A atenção dada à arte pelos estudos de estética se explicaria na razão de que “a prática artística tem um fim prático, construir símbolos que representem o mundo, algo que agregue às coisas um sentido, algo que ultrapasse o que nos é naturalmente dado, algo que se produza sobre-o-natural” (id, p. 38).

Para Aquino (2013), há muito os estudos da estética deixaram de se dedicar exclusivamente à compreensão da arte e suas linguagens, passando a dizer respeito à análise de qualquer linguagem. Compreender a natureza da estética significa passar a observá-la como uma teoria que desvende o funcionamento das linguagens – e não como uma forma de simplesmente mensurá-las qualitativamente, pelo julgamento do belo e do não belo. Assim, “estética é mero instrumento de medida. Ou, quem sabe, uma simples referência de medida” (id, p. 20).

No campo da comunicação, a estética explica a possibilidade que os veículos têm de “produzir ou provocar sensações além do simples entendimento dos conteúdos transmitidos” (ibid, p. 24). Ou seja, pressupõe-se que a experiência e o contato com os produtos midiáticos se estende para além de uma troca de informação (como afirmariam as clássicas teorias da comunicação) e sim envolveria o desencadeamento de afetações de natureza estética.

Portanto, ao alocarmos a experiência estética não apenas a acontecimentos hierarquicamente elevados, como os objetos artísticos, e ao aproximá-la às sensibilidades ordinárias (GUIMARÃES, 2006), podemos investigar sua ligação com os processos de midiaticização, em torno dos quais se organiza uma boa parte de nossa vida cotidiana (BRAGA, 2010). Ocorre que a abordagem da dimensão estética por produtos midiáticos é dificilmente apreendida, entre outras razões, pelo fato de que as características estéticas da mídia se dispersam em meio a outras dimensões, como as informacionais, as educacionais e as de entretenimento; além disso, por sua abrangência, a mídia envolve um público que nem sempre oferece ao objeto um olhar preparado à fruição estética (id).

Não obstante, a constatação de que a experiência estética com os produtos midiáticos é compartilhada com um vasto conjunto de receptores pressupõe, por fim, uma melhor compreensão do objeto aqui analisado – um fenômeno que se inscreve na especificidade da produção jornalística televisiva, ainda que prenuncie reverberações e continuidades com mudanças mais profundas ao campo jornalístico e à própria mídia enquanto sistema.

3.1. Dificuldades na apreensão de uma estética televisiva

Muitas vezes analisada sob outros vieses – como os de seus processos semióticos, as formas de recepção, as apropriações da cultura popular e as condições de produção e de transmissão –, raras vezes o veículo televisivo foi considerado de forma séria pelos estudos da estética. Fahle (2006) destaca a necessidade de se investigar os fenômenos televisivos sob o olhar destes estudos, relacionando o suporte com seus meios técnicos predecessores e buscando compreender suas especificidades enquanto produtor de certos tipos de experiências.

Uma vez que a televisão é um meio de comunicação de massas, impregnado pelos mais diversos discursos de poder, são raros os estudos sobre o potencial dos seus produtos no que diz respeito à formação e alteração do conceito da imagem e do visível. A partir dessa perspectiva, omite-se um aspecto essencial da experiência estética, quando não se esclarece em que medida a televisão é parte de uma evolução estética que não começa com ela, mas que surgiu a partir dos modernos meios técnicos de imagem, ou seja, pintura, fotografia e cinema (FAHLE, 2006, p. 190).

O que se observa é que a televisão costuma ser observada prioritariamente, no ambiente acadêmico, sob um âmbito ideológico. Estudá-la sob este aspecto, porém, não a exclui enquanto objeto de estudo da estética. A dificuldade em se entender a televisão enquanto objeto de estudo não ideologizado se sustenta em diversos fatores. Jost (2007) lista argumentações históricas que colocam o meio como veículo “mau”, tal como a crença de que ela embrutece o público; a influência manipuladora, fruto da desconfiança quanto ao poder das imagens, o que convenceria as pessoas de que os fatos ocorrem conforme a televisão os mostra; a inegável tendência ao lucro; o obstáculo epistemológico da utilização do cinema – e, portanto, de uma linguagem estética entendida como mais sofisticada – como modelo.

Como consequência, por vezes o que se observa é uma dificuldade dos pesquisadores em se desconectar do olhar ideológico ao suporte para que possam analisar sistematicamente como se consolidam seus efeitos de sen-

tido. A dimensão das diferentes formas de experiência estética engendradas pelos produtos televisivos, portanto, deve ser considerada no intuito de uma melhor compreensão (ou seja, mais científica e menos ideologizada) da lógica de funcionamento do veículo, bem como das idiossincrasias do objeto desse estudo – os modos de apropriação pelo jornalismo dos conteúdos dos dispositivos de registro do real – enquanto fenômeno estético que se insere em uma espécie de genealogia dos formatos televisuais.

Essa dificuldade na apreensão da natureza dos produtos televisuais tem origem, para Jost (id), no fato de o veículo se tratar do que chama de “intermedia”, ou seja, um suporte que faz uma síntese de técnicas e espetáculos pré-existentes ao seu surgimento. Isso leva o autor a questionar sobre a existência de uma linguagem essencialmente televisiva – visto que, desde sua invenção, ela se apropriou de outras linguagens, como a do rádiojornalismo em seus primeiros formatos (em programas de estilo *talk show* e concursos televisivos, baseados essencialmente na oralidade, antes do discurso imagético).

A especificidade da linguagem televisiva – o que a afastaria, por exemplo, do paradigma da linguagem cinematográfica – estaria, por outro lado, na sintaxe de sua linguagem: o fato de que ela consegue difundir imagens e sons ao vivo, o que promete “a possibilidade de uma transparência absoluta, da negação da mentira: nada de truques, de cortes, de montagens, de correções, nada de vida posta em conserva e servida fria e requentada! Enfim, a verdade toda nua e quente” (ibid, p. 45). Portanto, a noção de translucidez – da identificação dessa mídia com a própria realidade, como se apagasse a ideia de mediação com o mundo, mais visível em veículos como o cinema – faz parte da promessa discursiva feita ao espectador. Não obstante, a assimilação dessa promessa pela recepção é o motivo de parte de suas críticas: muitos temem que a força da transmissão direta anule a reflexão em proveito da emoção e crie um abismo entre os que aprenderam a olhar as imagens e os demais (ibid).

No jornalismo, a noção da transparência quanto ao real representado – caracterizada pela chamada teoria do espelho – sustentou, por muito tempo, que a atividade jornalística compreenderia a mera reprodução da realidade conforme a sua ocorrência no mundo externo (ou seja, seria o mero reflexo especular do fato). Esta visão, que estaria relacionada ao crescimento e à consolidação da indústria de jornais nos séculos XIX e XX (THOMPSON, 2007), foi posteriormente contestada tendo em foco a constatação das diversas mediações (ideológicas, pessoais, profissionais, temporais etc.) pelas quais passa toda e qualquer produção jornalística, além da refutação de uma visão neutra da linguagem (como se ela pudesse simplesmente traduzir o real em seu significado absoluto).

3.2. Sobre uma estética da transparência utilizada na busca de uma garantia de autenticidade

Conforme já exposto, compreendemos que o fenômeno aqui analisado se insere no contexto mais amplo de um movimento indicial observado nas mídias (ANDACHT, 2005), calcado em produtos que fundam a sua experiência no autoproclamado oferecimento de um contato efetivo com signos de autenticidade que irrompem do corpo e que se apresentam como descompassos na orquestrada narrativa televisiva (GOFFMAN, 2004, p. 12). A presença desses elementos indiciais – o tipo de signo que, “como um dedo que aponta, exerce uma real força sobre a atenção, como o poder de um mesmerizador, e a dirige para um objeto específico do sentido” (PEIRCE in ANDACHT, 2006, p. 160) – fundamentará toda e qualquer inserção do conteúdo dos dispositivos de registro do real nas agendas jornalísticas.

Portanto, as reportagens jornalísticas que se utilizam destes signos solicitam do espectador o reconhecimento de certas estratégias de linguagem que expõem a busca de uma translucidez (ou seja, de que há uma baixa interferência ou distorção no signo apresentado nas mídias em relação ao objeto dinâmico o qual media) e de um transgressão da representação controlada típica das mídias, a partir da irrupção (entendida como espontânea) desses signos desarmônicos à performance que se revela. No intuito de descrever

o funcionamento da estética própria dos formatos indiciais – podendo, assim, esclarecer a especificidade na estratégia empregada pelo objeto que nos interessa –, propomos o entendimento de uma estética fundamentada em causar efeitos de sentido da transparência e do equívoco, a partir da exploração de um modo do excesso típico do gênero melodramático (BROOKS, 1995).

Busca-se aqui a apreensão de uma discussão referente a uma estética não formalizada, ou uma anestética ou estética neutra (AQUINO, 2002), cujos elementos atrativos não se dão na busca do belo ou ao que nos agrada sensorialmente; antes de tudo, refere-se a estratégias de linguagem utilizadas com assiduidade pelas mídias televisivas, no intento de causar um efeito de realismo e espontaneidade em uma narrativa que, por natureza, é preditiva – ou seja, no texto televisivo, frequentemente é possível prever as próximas cenas, pois se trata de uma representação controlada por protocolos mesmo em seus momentos de imprevisibilidade (como, por exemplo, as reportagens ao vivo).

Pretende-se analisar aqui a função do elemento imprevisto – por vezes entendido como um equívoco ou erro da representação, ou seja, aquilo que quebra a impressão de que tudo na narrativa televisiva pode ser antecipado – como elemento estético que causa afetações estéticas no público. Frente a tais escapes, o espectador letrado das mídias crê estar vendo algo provindo do mundo dos bastidores (GOFFMAN, 2004) e não algo nascido de uma representação controlada pela esfera da produção.

Goffman (id) lembra que a passagem da região frontal para as regiões de fundo, nas quais o indivíduo não precisa exercer controle tão acirrado sobre sua impressão, é sempre altamente controlada, já que os comportamentos de fundo podem comprometer a representação de si mesmo cultivada a tanto custo. A narrativa de televisão, por natureza, opera pela exposição de elementos da região frontal e supressão dos elementos das regiões de fundo, nos quais os atores sociais “relaxam e baixam a guarda, isto é, não precisam monitorar as próprias ações com o mesmo grau de reflexividade geralmente

exigido nas ações de frente” (THOMPSON, 1998, p. 82). Certamente tais regiões de fundo podem ser trazidas à fachada a propósitos de estratégias de sentido¹; porém, Thompson lembra que há sempre o risco de que algum elemento indesejado venha à tona. Por essa razão, normalmente a transição entre as regiões frontais e de fundo “é estritamente controlada, uma vez que os comportamentos de fundo podem comprometer a impressão que indivíduos e organizações desejam cultivar” (id, p. 83).

Pode-se inferir, de tal forma, que esses formatos indiciais revelam uma reconfiguração entre certas fronteiras entre o público e o privado nas narrativas atualmente concretizadas pelos produtos televisivos. Thompson (2012) observa modificações entre os domínios público e privado com as novas formas mediadas de comunicação, na medida em que as mídias possibilitam uma visibilidade antes impensada, no qual o campo de visão é alargado de forma espetacular. A televisão, em especial, trouxe aos espectadores a possibilidade de examinar minuciosamente detalhes que antes eram reservados à esfera privada. Soma-se a isso a riqueza visual da televisão para que haja o “florescimento de um novo tipo de intimidade na esfera pública” (id, p. 22), como se os espectadores fossem, em alguma medida, conhecidos dos atores que contemplam nas mídias.

Assim, a nova visibilidade mediada reconhecida por Thompson abre espaço para a exploração de elementos que fundamentem uma estética da transparência, sustentada na expectativa de se estar assistindo a formatos que trazem ao público algo que, a princípio, estaria restrito ao ambiente privado. Caberá então aos meios de comunicação controlar essa passagem à cena dos elementos escolhidos pelos atores para sua representação, no intuito de concretizar um sentido de translucidez, de modo a não correr o risco

1. Exemplos dos usos estratégicos dos bastidores são encontrados em transmissões que incluem na encenação momentos que se desenvolvem em locais normalmente reservados à região de fundo, como a exposição de uma redação que trabalha enquanto o apresentador narra as notícias ao público, ou em programas que tentam revelar os meandros da produção televisiva, ao estilo de *Vídeo Show*, da Rede Globo. Sem dúvida, a revelação da zona de fundo nesses formatos é altamente atrelada aos sentidos propostos pelos veículos.

de que o texto seja compreendido como meticulosamente calculado em sua espontaneidade – para que o receptor não desconfie da promessa feita pela etiqueta (JOST, 2004) anexada ao programa.

Para Jost (2007), a promessa feita pelos produtos televisivos (por exemplo, de que a transmissão de um programa é ao vivo, ou que tal produto pertence ao gênero comédia, e portanto devemos esperar situações que provoquem o riso) é unilateral e performativa, ou seja, não há necessidade da concordância do outro para prometer. “No entanto, o outro não está de modo algum obrigado a nela acreditar. É mesmo seu dever exigir que quem prometeu cumpra a promessa” (id, p. 72).

Nesse sentido, as estratégias narrativas de transparência, na opinião de Baudrillard, acarretariam em uma exploração incessável da vida privada, visto que tudo agora seria material passível de ser trabalhado dentro das mídias. Para o autor, “a obscenidade começa precisamente quando já não há espetáculo nem cena, quando tudo se torna transparência e visibilidade imediata, quando todas as coisas são expostas à dura e inexorável luz da informação e da comunicação” (BAUDRILLARD apud CONNOR, 2004, p. 138).

Por outro lado, um resultado desejado a essa estética da transparência seria a humanização da encenação jornalística, normalmente premeditada e de caráter protocolar. Os usos dos escapes à representação – como, por exemplo, os momentos em que um jornalista erra ou se emociona com algo que é noticiado, ou o já corriqueiro recurso de expor aos espectadores os cenários de fundo das redações dos telejornais, nos quais os jornalistas (supostamente) são vistos agindo em suas funções cotidianas – talvez humanizem a prática ao trazer a zona de fundo para a zona frontal, de modo a, inclusive, compartilhar com o receptor sobre como se dá o trabalho dos produtores das mídias.

O conteúdo revelado pelos dispositivos de registro do real, dessa forma, porta em suas estratégias textuais uma garantia de autenticidade fundamentada no reconhecimento de que tais imagens provêm do mundo extramidiático. Mas o que nos garante essa convicção? A busca da compreensão dessa estética nos leva à reflexão sobre o estatuto formal explicitado nas estratégias textuais de um produto midiático.

Ao estudar a estrutura do filme documentário, Carroll (1996) argumenta que nenhuma técnica cinematográfica, por si só, garante a remissão ao real, visto que toda técnica pode ser usada tanto pelos filmes de ficção quanto de não ficção. “O que ocorre é que algumas técnicas costumam ser normalmente associadas com documentários (com os textos de não ficção, de viés histórico), mas isso não significa que sua existência esteja restrita a esse gênero discursivo” (CARROLL apud MARTINS, 2005, p. 111).

Ou seja, a associação feita das reportagens que aproveitam os conteúdos das câmaras a um discurso de genuinidade se respalda no reconhecimento que sua baixa qualidade estética – como a angulação e a posição da filmagem, a falta de foco, a imagem granulada ou saturada, movimentos de câmara tremidos, o *time code* exposto na tela² – denota estarmos diante de uma gravação não profissional. O estatuto formal (o que, conforme explicitado, pode ser utilizado para representar tanto um texto ficcional como não ficcional) é utilizado para sustentar a impressão de que assistimos a algo amador, anestético, provindo no mundo conforme se desenrola para além das mídias.

Assim, é importante lembrar que há uma tendência em muitos produtos midiáticos – inclusive os ficcionais – em fundamentar sua experiência na utilização de convenções da não ficção em seus textos. Um exemplo já clássico 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 con-

2. Relógio digital transposto em tela que conta o tempo de *frames*, usado para auxiliar na decupagem e edição de fitas.

fundamente o reconhecimento da natureza do relato em questão. A experiência estética desses produtos pressupõe o reconhecimento da confusão entre tais convenções.

A expectativa da percepção de uma estética típica da não ficção é o que se observa, por exemplo, na reportagem *Frentista desmaia durante assalto a posto em Goiânia*³, exibida pelo Jornal Hoje, da Rede Globo. Apresentada em bancada e narrada em *off* pelo apresentador Evaristo Costa, ela exhibe, durante 29 segundos, o registro feito por uma câmara onisciente de vigilância, que captura o momento do desmaio de uma funcionária ao ser surpreendida em um assalto, ocorrido em um posto de combustível. A inserção da pauta na agenda do telejornal, ainda que com baixo interesse público⁴, sustenta-se na própria obtenção do registro, bem como na captura do flagra de uma reação involuntária do corpo.

Ou seja, o corpo que cai espontaneamente, como uma espécie de transpiração semiótica sobre o que se passa no âmago do indivíduo e que se revela para além de qualquer intenção consciente, é elemento determinante para que este acontecimento seja reconhecido como conteúdo legítimo a ser transformado em notícia, sendo assim oferecido a espectadores por vezes acostumados a desconfiar da autenticidade dos meios de comunicação. Na sociedade intimista descrita por Sennett (2001), tudo o que provém do eu, da vida interna, é entendido como genuíno e desejável, pois só a partir destes elementos conseguiríamos decifrar o homem para além da máscara (id).

3. Reportagem exibida em 16 de janeiro de 2014, disponível em <<http://bit.ly/LZZ8Ip>>. Acesso em 14 de fevereiro de 2014.

4. No sentido de que o registro não possui grande historicidade nem causa ressonância à vida da população.



Figura 4 - Sentidos anestésicos do registro da câmara, que captura a indicialidade do corpo que cai

É importante observar que a própria fala do veículo – aqui personificado na figura do apresentador, que profere um texto em *off* – ajuda a consolidar o sentido predominante desta reportagem. A compreensão de que o registro apresentado configura a transposição em tela da experiência com o real em sua completude é reiterado pelo anúncio de Evaristo Costa (“Uma frentista de um posto de combustível de Goiânia desmaiou durante um assalto. *Tudo foi registrado pelas câmaras de segurança*”), que convoca o espectador a contemplar a irrupção da singularidade do corpo que reage. Sua fala, que se utiliza de tom imperativo, chama a atenção – como um dedo que aponta, ou como um mesmerizador, para parafrasear a imagem criada por Peirce – ao aspecto indicial da cena (“O ladrão disse que era vendedor de planos de telefonia móvel, e assim que entrou no escritório, sacou uma arma. O gerente foi obrigado a colocar o dinheiro numa mala. Depois, foi levado com a frentista para a sala onde fica o cofre e, repare, a frentista desmaia”).

A experiência estética despertada por conteúdos de natureza indicial faz parte, conforme argumenta Andacht (2006), de um conhecimento carnal promovido por esse tipo de signo, ou seja,

o contato com o autêntico, com o real da atualidade, com a alteridade como algo que fascina e choca. No chamamento indicial, o real encarna-se em corpos anônimos que agem sem roteiro (...). Essa presença está ali para fornecer ao público uma evidência existencial, mais do que para falar ou para refletir sobre ela (id, p. 163).

Frente a esse material revestido de uma estética de translucidez, o espectador letrado nas gramáticas midiáticas se converte em uma espécie de “garimpeiro do real” (ibid) a mensurar a qualidade dessa experiência, a partir da verificação da autenticidade daquilo que assiste. Ainda que, ao adentrar nas agendas jornalísticas, o conteúdo dos dispositivos esteja carregado de interferências narrativas – tal como a edição e os cortes feitos na gravação; o direcionamento dos gestos feito pela fala da instância midiática; o uso de trilhas sonoras em certos casos –, sobrepõe-se ao texto o sentido de transparência e de uma impressão de invisibilidade da mediação da câmara.

O espectador, portanto, sente estar diante de algo da esfera do autêntico, da transposição da verdade nua (JOST, 2007, p. 93), típica dos formatos que prometem a transmissão direta. De todo modo, é necessário pontuar que a sensação do direto, conforme lembra Jost (2007), pode ser fabricada e programada. Uma interessante confusão entre os códigos do direto e do gravado ocorreu, por exemplo, no registro do choque do avião com a primeira torre do World Trade Center, captado pela câmara da CNN, que não exibia os índices normalmente atribuídos ao direto; ao contrário, o plano era fixo e perfeitamente enquadrado, como um cartão postal. “O trêmulo, o turvo são o apanágio das imagens captadas ao vivo, que podem, facilmente, ser registradas” (id, p. 95).

Isso equivale a dizer que nem sempre o direto é signo dele mesmo, podendo ser falseado enquanto tal (ibid). Ainda assim, o espectador que assiste às reportagens geradas a partir dos conteúdos gerados por câmaras onnipresentes e oniscientes se vê diante de um registro que promete restituir o real extramidiático e que se legitima enquanto uma estética fundamentada na transparência.

3.3. A estética do equívoco – a irrupção do imprevisto como estratégia para a captura da alma midiática

Não obstante, a reiteração de tal sentido de translucidez se concretiza ainda pelo reconhecimento dos elementos que podem ser entendidos como erros ou equívocos que quebram a previsibilidade do texto televisivo, o qual, em sua essência, é cercado de protocolos. Por estes equívocos, entendemos, por exemplo, os incontáveis erros ou rupturas que ocorrem quando há algum descompasso na estrutura dos programas de televisão: quando a câmara volta ao rosto do apresentador após uma reportagem e o flagra sorrindo ou fazendo algo inesperado, ou quando algum elemento externo irrompe a encenação meticulosamente encenada. Esses elementos, que se apresentam como desarmônicos à narrativa televisiva, preditiva por natureza, são típicos dos bastidores e postos à região frontal (GOFFMAN, 2004, p. 12) por carregarem em si uma promessa de autenticidade para além de qualquer forma de representação ensaiada. Não à toa, tais momentos costumam ser exaustivamente replicados nas redes digitais. Assim, pretende-se aqui uma aproximação ao que se compreende como uma estética do equívoco, explorada como estratégia narrativa a partir do uso dos dispositivos de registro do real, mas que pode ainda ser apontada como elemento constante à linguagem televisiva, conforme se intenta mostrar. Tal estratégia quebra a previsibilidade televisiva ao, de alguma forma, quebrar as paredes da representação e causar um efeito de contaminação entre as diferentes esferas: a fachada típica dos produtos midiáticos (a *performance* calculada) e a sempre protegida zona dos bastidores (espaço do ensaio e do erro). Ao falar sobre os riscos para a representação performática das mídias da abertura da passagem da zona de fundo, Goffman aponta:

Os profissionais (*de televisão*) certamente contam muitas histórias de pessoas que julgavam não estar sendo focalizadas quando estavam de fato no ar e como esta conduta de bastidores descreditou a caracterização da situação que procura manter na imagem. Por motivos técnicos, portanto, as “paredes”, atrás das quais os atores têm de se ocultar, po-

dem ser muito traiçoeiras, tendendo a cair com a pancada do interruptor ou uma volta da câmara. Os artistas de televisão têm de viver nesta contingência da encenação (GOFFMAN, 2004, p. 112).

Entende-se aqui por equívoco os enganos não propositais (ou que ao menos carregam um sentido narrativo de acidente) no texto televisivo, os elementos supostamente imprevistos na estrutura dos programas de televisão, ou seja, os momentos em que algum elemento externo à representação perturba a encenação meticulosamente montada do meio. Apenas a título de ilustração, pode-se listar os casos da passagem ao vivo feita pela repórter Monalisa Perrone durante o *Jornal Hoje*⁵, ou quando a repórter Gisah Batista, do grupo GRPCOM, afiliada da Rede Globo no Paraná, atende a um celular durante uma reportagem ao vivo em uma feira⁶.

Nossa ideia é que tais momentos exercem funções específicas na narrativa televisiva, e costumam ser buscados pelos espectadores já familiarizados com as lógicas midiáticas. Compreende-se que se tratam de elementos que explicitam “a versão moderna da alma através dos índices gerados pelo corpo, numa espécie de transpiração semiótica, que não é possível controlar, ao menos não como fazemos com nossas palavras” (ANDACHT, 2004, p. 5). Em consequência, tais momentos, em que o real foge da representação ensaiada e dos sentidos previstos pela instância da produção, são elementos que, conforme já citado, constituem o Graal da cultura midiática do século XXI (ANDACHT, 2005), e expressam em si a “procura do contato com o autêntico, com o real associado à atualidade máxima” (id, p. 107)

Em um cenário de espectadores cada vez mais letrados nas agendas midiáticas – e dessa forma, capazes de apropriarem-se delas criticamente –, há uma percepção generalizada de desconfiança em relação aos meios de comunicação de massa, entendidos como performáticos e voltados à construção de discursos de sentidos que são significados como incompletos ou

5. Enquanto reportava informações sobre o primeiro dia de tratamento para o câncer do presidente Lula, um homem invade o espaço e expulsa a jornalista de cena. O vídeo que mostra a situação vivida pela repórter tem mais de 1 milhão de acessos no YouTube. Disponível em <<http://bit.ly/1jKMJqH>>. Acesso em 14 de julho de 2013.

6. Disponível em <<http://bit.ly/1gbzud4>>. Acesso em 14 de julho de 2013.

manipulados pelos interesses da instância produtiva. A intensificação dos processos de midiática, de tal modo, acarreta mudanças nos modos de operação das mídias, que precisam adequar suas linguagens a um público com *expertise* em sua gramática. Para Fausto Neto, as mudanças no sistema jornalístico resultam em novas lógicas, nas quais o campo passa estrategicamente a falar de si mesmo.

Convertido numa espécie de ‘sistema autônomo’, cujas operações dependem largamente de sua própria competência tecno-simbólica, o jornalismo desenvolve, hoje, nova forma de contato, segundo “contratos de leituras” assentados em operações de auto-referencialidades. Ou seja, fala cada vez mais para o âmbito público de suas próprias operações, enquanto regras privadas de realidade de construção do que, necessariamente, da construção da realidade. Ou seja, produz a ‘enunciação da enunciação’ (FAUSTO NETO, 2007, p. 78).

Portanto, os holofotes passam a ressaltar a própria enunciação como instância geradora de sentidos no discurso midiático. É preciso concretizar uma narrativa que preveja, inclusive, as possíveis desconfiças em relação ao estatuto de sua verdade. Dessa forma, os veículos inserem em seu texto o uso de deixas simbólicas típicas da interação face a face (THOMPSON, 1998) com o intuito de reiterar certos sentidos que conspiram a favor de uma narrativa da naturalidade.

Os veículos televisivos, em especial – posto que são vistos historicamente com suspeitas –, adequam suas estratégias narrativas para competir em um ambiente de onnipresença dos meios de comunicação. Uma das estratégias utilizadas, abordada aqui como a valorização de uma estética do equívoco, sustenta-se em trazer à cena elementos narrativos que procurem suscitar um sentido de acidente, de quebra da previsibilidade típica da linguagem jornalística. Dessa forma, uma hipótese aqui apresentada é de que, por vezes, tais momentos são intencionalmente inseridos ou explorados nas narrativas, no intuito de trazer ao público o “santo Graal” dos índices expelidos para além de uma *performance* premeditada.

3.4. À procura do *self* privado a partir da experiência televisiva

Assim, o que se observa é a existência de vários formatos televisivos nos quais o elemento central da enunciação se encontra no reconhecimento dos signos dissonantes à representação que um ator ou equipe procuram desempenhar. Em consonância com a concepção de vários pesquisadores da Escola de Chicago – a qual as análises do sociólogo Erving Goffman são reconhecidas como pertencentes –, assume-se aqui a analogia da comunicação como uma orquestra⁷, na qual cada membro é partícipe de uma partitura invisível; portanto, um elemento desafinado tenderia a explicitar, finalmente, o caráter de performance daquilo que se assiste.

Como forma de explicitar tal estratégia, analisa-se aqui a entrevista concedida pela apresentadora Xuxa durante o quadro *O que vi da vida*, na revista eletrônica Fantástico, da Rede Globo, em 20 de maio de 2012. Dentro da categorização proposta ao longo deste livro, o quadro se configuraria como uma câmara omnipresente profissional – ou seja, um formato que faz uso de dispositivos explicitamente mediados por profissionais das empresas midiáticas, mas que procura, em alguma medida, recuperar algum tipo de efeito estético de baixa mediação e de irrupção de signos de autenticidade, mais típicos dos conteúdos amadores.

Como promessa discursiva (JOST, 2004) do quadro *O que vi da vida* está a veiculação de entrevistas em profundidade escoradas em uma expectativa de espontaneidade e da revelação de nuances pouco visíveis de personagens midiáticas. Ou seja, o quadro busca expor o verdadeiro *self* do indivíduo por trás de sua conhecida “máscara” pública. O episódio envolvendo o depoimento de Xuxa foi provocador de forte repercussão, tanto no que diz respeito à audiência quanto no debate público observado após sua veiculação.

7. Conforme aponta Winkin (1998), o modelo orquestral de comunicação, que ressalta a importância de todos os membros em uma situação comunicacional, busca opor-se a um chamado modelo telegráfico, que é linear, ou seja, intenta reduzir o processo comunicacional a uma troca de informações.

Entretanto, chama-nos a atenção o teor do debate verificado nas redes sociais e nos espaços públicos após a entrevista. Boa parte dos espectadores expressou uma profunda descrença quanto à espontaneidade do depoimento – que, conforme já dito, é inteiramente revestido de protocolos de autenticidade – ao mesmo tempo em que há uma espécie de investigação pessoal dos momentos em que esse real encenado foge do controle da emissora. Dessa forma, a desconfiança do público sobre a autenticidade do que é mostrado sugere que a visualização do espontâneo e do que é tipicamente restrito às regiões de fundo é algo controlado e está submetido às lógicas midiáticas. A irrupção dos bastidores na região frontal é reconhecida como estratégica⁸.

Entende-se que a busca do autêntico se explicita como estratégia narrativa convencional do jornalismo televisivo, mecanizando (pois nem sempre o profissional reconhece a automatização deste procedimento), por exemplo, o recurso de focar a câmara nos olhos dos entrevistados quando as lágrimas se prenunciam durante o relato de momentos trágicos e emocionantes, na busca pelo registro em tempo real do momento exato em que a emoção autêntica vem à tona. Pode-se inferir que há um impulso à captura imediata pela câmara dos momentos em que a espontaneidade da emoção foge da “representação do eu” (GOFFMAN, 2004) na qual todos entramos quando acreditamos estar sendo observados.

Isto posto, interessa-nos aqui verificar os seguintes questionamentos: quais são as funções exercidas na narrativa pelos momentos que escapam à controlada encenação televisiva? De que modo os momentos de escape se inserem na configuração discursiva dos programas? É possível inferir que temos espectadores alfabetizados nas lógicas midiáticas? A partir dessa constatação, quais são os sentidos pretendidos pela inserção dos “equivocos” da narrativa televisiva? Dessa forma, intenta-se aqui levantar pistas para uma compreensão sobre as novas reconfigurações das narrativas televisivas em que a captura dos gestos e das demais indiciabilidades expelidas pelo

8. À época de veiculação do quadro, as reações predominantes em redes sociais apontavam como padrão a postura de desconfiança frente às declarações da apresentadora, como se houvesse um roteirista que escreveu todas as suas falas.

corpo se tornam objeto desejável na busca de um espectador midiaticizado, por vezes indisposto a participar passivamente da promessa de não ficção (JOST, 2004) proposta como elemento básico de todo produto jornalístico.

A entrevista com a apresentadora Xuxa Meneghel gerou a maior audiência⁹ do quadro. Em parte, em razão da notoriedade da personagem, consensualmente apresentada como olimpiana, conforme conceito de Morin (1997), ou seja, como alguém que, “conjugando a vida cotidiana e a vida olimpiana, (...) se torna *modelo de cultura* no sentido etnográfico do termo, isto é, modelo de vida. São heróis modelos. Encarnam os mitos de auto-realização da vida privada” (id, p. 107). A forte visibilidade do quadro também pode ser explicada pela expectativa do furo jornalístico que seria revelado durante a entrevista (a assunção em público, pela primeira vez, de que Xuxa teria sido vítima de violência sexual na infância).

Para a revelação desse furo, foi escolhido um quadro cercado de protocolos de espontaneidade – a edição com poucos cortes, a luz quase incidental na cena, o foco durante todo o tempo no rosto do entrevistado, que fala diretamente para a câmara como se estivesse em uma espécie de confessionário, discursando para um terapeuta –, de modo a garantir a sensação de um relato cercado de verossimilhança. Evidentemente, todas as estratégias narrativas do quadro são fortemente controladas pela mídia que o produz, mas a fala e os comportamentos da personagem enfocada são típicos da região de fundo (que podem comprometer a controlada representação de si mesmo, cultivada a tanto custo), trazidos estrategicamente aos holofotes. Esse sentido é reiterado pelos textos emitidos pelos apresentadores do quadro: Zeca Camargo afirma que “Xuxa, todo mundo sabe quem é”, mas que agora o espectador conheceria “Maria da Graça Meneghel”. Já Renata Ceribelli anuncia o depoimento como “Corajoso, revelador, emocionante: aos 49 anos, Xuxa se sente pronta para contar o que viu da vida”.

9. O programa atingiu média de 26 pontos de audiência, conforme medição do Ibope, com picos de 30 pontos. A média do Fantástico em 2012 foi de 20 a 21 pontos. Disponível em <<http://bit.ly/1ch49GU>>. Acesso em 15 de julho de 2013.

Em um cenário obscurecido, que minimiza os estímulos do ambiente e coloca em foco apenas a personagem, Xuxa vem à cena e abre seu depoimento anunciando-se orgulhosamente como “suburbana”. O foco está em primeiro plano, mas a apresentadora olha para alguém que está situado além da câmara – ou seja, pressupõe-se que, em alguma medida, Xuxa esqueça do dispositivo e revele seu *self*. Eco, ao analisar a chamada neotevê, aponta a existência de um fenômeno que opõe quem fala olhando para a câmara e quem fala sem olhar para ela:

Habitualmente na televisão quem fala olhando para a câmara representa a si próprio (o locutor da tevê, o comico que recita um monólogo, o apresentador de uma transmissão de variedades ou de perguntas e respostas), enquanto quem fala sem olhar para a câmara representa um outro (o ator que interpreta uma personagem fictícia) (...). Os que não olham para a telecâmara estão fazendo algo que se considera (ou finge considerar) que aconteceria mesmo que a televisão não existisse, enquanto, no caso contrário, quem olha para a telecâmara estaria sublinhando o fato de que a tevê existe e que seu discurso ‘acontece’ justamente porque a televisão existe (ECO, 1984, p. 186).

Os protagonistas reais de um acontecimento, conclui Eco, não olham para as câmaras porque os fatos acontecem por conta própria; nesse sentido, a câmara opera como testemunha que substitui o olho do público em uma situação real, de forma a criar “uma ilusão de realidade, como se aquilo que faz fizesse parte da vida real extratelevisiva” (id, p. 187). Xuxa olha para alguém que está além da câmara, como se prestasse seu depoimento a um terapeuta que a estimula e a torna confortável para revelar seus pensamentos mais privados, o que fortalece os protocolos de autenticidade de sua fala.

Vale lembrar, porém, que o olhar de Xuxa, a todo instante, escapa de seu interlocutor invisível. Em boa parte da entrevista, sua linguagem corporal sugere uma fuga do “terapeuta midiático” ao direcionar seu olhar para cima, como se estivesse recordando as imagens do seu passado, ou ao olhar para cima ou para baixo, como se estivesse constrangida em assumir o que

diz, protagonizando um solilóquio cercado de melancolia. Em momentos considerados mais íntimos ou tocantes, sua respiração muda e suas falas são precedidas por longos suspiros. De modo geral, sua imagem destaca-se à da animadora infantil que fez sua fama. Em suma, trata-se – diz-nos a narrativa concretizada a partir desta câmara omnipresente profissional – de alguém que se despe de sua *persona* pública para trazer à tona o *self* vindo da esfera da vida privada, daquilo que somos para além de toda representação cuja performance começa a se desenhar na mera presunção que estamos sendo observados (GOFFMAN, 2004).

Frente a essas estratégias discursivas identificadas no quadro, chama-nos a atenção os interpretantes gerados nos dias seguintes à exibição da entrevista do *Fantástico*. Ainda que os signos presentes na narrativa de Xuxa operassem um sentido estético de espontaneidade, verificou-se, na repercussão das redes sociais e em sondagens informais com espectadores, uma reação coletiva apontando a desconfiança em relação ao estatuto de sua fala. Ainda que todos os elementos sugiram uma fala provinda da esfera íntima, dos bastidores, do âmbito do *self*, a leitura aponta para uma postura de descrença quanto aos protocolos da fala. Sua espontaneidade, portanto, é decodificada por parte do público como ensaiada, e os espectadores desconfiam que seu desabafo foi “teatral” ou “roteirizado”¹⁰.

10. Apenas como ilustração dessa leitura, pode-se verificar a carta de um leitor ao jornal *Folha de São Paulo*. Em resposta a um artigo da jornalista Eliane Cantanhede, que considerou o depoimento corajoso, o leitor manifestou-se chamando sua fala de “apelativa, intencional, inoportuna” e suas lágrimas de “teatrais”. Disponível em <bit.ly/KfHwDm>. Acesso em 14 de julho de 2013.



Figura 5 - Xuxa e a representação do *self* em ambiente midiático

Tal compreensão coletiva foi mesmo analisada pelos interpretantes midiáticos. Em 30 de maio de 2012, o programa de crítica jornalística *Observatório da Imprensa* propôs-se a discutir a repercussão da entrevista. Opondo-se à típica leitura explicitada nas redes digitais, o apresentador Alberto Dines definiu a fala de Xuxa como uma contribuição “corajosa e penosa” a uma sociedade que se dispõe “a pagar um alto preço em busca da verdade”. Reiterou, porém, que “não faltou a dose habitual de chacotas e de cinismo, atribuindo-se ao gesto de expor tão cruamente sua vida íntima a uma compulsão marqueteira de quem está no *showbizz*. O deboche não colou”. Na fala midiaticizada de Xuxa, a exposição da intimidade teria sido vista como “golpe de *marketing*”. Conforme já visto, a fala de Dines parece remeter à visão grega das vidas pública e privada, analisado por Hannah Arendt e lembrado por Thompson (2012): para os gregos, o domínio público era julgado positivamente e o domínio privado era visto como um desdobramento subalterno da pólis, no qual os indivíduos estariam “privados” de uma instância superior da sua vida. Em nome de um bem público – a publicização da situação de violência e a sequente conscientização da plateia –, a devassa da vida privada se justificaria.

Contudo, ainda que o sentido do *marketing* (ou seja, da previsibilidade dos efeitos estéticos em busca da melhor audiência ou demais interesses comerciais) seja preferencialmente decodificado pelos receptores, há na fala pequenos momentos mais propensos a serem reconhecidos pelo público como espontâneos: tratam-se de pequenos índices do corpo que supostamente escapam a uma reconhecida espontaneidade ensaiada da terapia midiática, através dos quais o verdadeiro *self* de Xuxa se revelaria. São momentos que ocorrem, por exemplo, quando a apresentadora parece titubear sobre falar ou não sobre uma proposta de casamento que teria recebido do empresário de Michael Jackson. Na cena, Xuxa começa a falar sobre sua apreciação pelo cantor e sua postura de fã quando finalmente o conheceu. Conta que foi convidada a ir até *Neverland*, a residência do cantor; Xuxa então para, expira, gira a cabeça para o lado e suspira “Ai meu deus do céu...”, e retoma a narrativa, concluindo a história da proposta de casamento. Curiosamente, esse pequeno escape da narrativa – a suposta titubeação da apresentadora em relação à exposição de um fato constrangedor ou íntimo – foi visto por muitos espectadores como mais credível que o próprio *clímax* da narrativa¹¹: o momento final em que Xuxa revelaria que foi abusada sexualmente na infância e, vale ressaltar, a única ocasião em que foi às lágrimas, elemento geralmente entendido como índice irrecusável da emoção que envolve os atores midiáticos.

Portanto, não por acaso as agendas telejornalísticas parecem explorar como estratégia a exposição da indicialidade dos corpos de seus atores para que o público possa verificar, como faria um detetive, quais signos apresentados correspondem efetivamente ao *self* privado do indivíduo que desempenha uma representação – ou seja, quais genuinamente correspondem ao real que pulsa para além do que se pretende apresentar na zona da fachada. Tais índices são elementos que, ainda que soem como equívocos, sobras ou rebarbas da representação normalmente tão bem orquestrada pelas mídias, trazem ao espectador letrado um material atrativo e carregado de espontaneidade.

11. O relato do abuso sexual foi significado nas chamadas do programa *Fantástico* como o grande segredo que Xuxa revelaria em primeira mão. Tratava-se, portanto, do furo que justificaria a assistência do quadro.

É essa a lógica que se explicita em uma nota coberta¹² exibida pelo Jornal Nacional, que se baseia na exposição de um vídeo, também gerado por uma câmara onnipresente profissional, mas de baixa qualidade técnica, no qual se vê a presidente Dilma Rousseff atender ao telefone¹³. No site da emissora, a matéria aparece indexada sob o título de *Presidente Dilma Rousseff é flagrada visivelmente irritada falando ao telefone em Brasília*. Na cabeça, em estúdio, o apresentador William Bonner lê um texto que costura os sentidos do registro capturado: “Logo depois de uma entrevista de autoridades do Ministério das Minas e Energia ontem à noite, uma imagem registrada pelo repórter cinematográfico Edson Cordeiro captou a presidente Dilma Rousseff aparentemente muito irritada. Da janela do Palácio da Alvorada, era possível ver a presidente falando ao telefone, gesticulando muito, andando de um lado para o outro. Não foi possível ouvir o que ela dizia”. A nota dura 24 segundos.

Uma pergunta possível de ser colocada aqui seria: o que justifica a inserção de um curto vídeo, sem registros sonoros, na agenda do principal telejornal do país? Não obstante, uma resposta plausível seria: a pauta oferecida aqui é o corpo da presidente que emite significações alheias ao controle consciente de Dilma; são os índices que escapam da controlada representação do eu – potencializada, é preciso ressaltar, nas mais altas figuras públicas, como são os membros da política – que constituem o conteúdo oferecido aos espectadores do Jornal Nacional. A visibilidade dada a tal registro só é possível em um contexto no qual a vigilância se naturaliza, conforme postulado por Bruno (2013), posto que não há questionamento de que o avanço técnico dos dispositivos tecnológicos seja empregado para que se penetre, por intermédio da câmara, em uma zona compreendida como privada.

De alguma forma, o que se oferece nessa nota coberta (ainda que não haja efetivamente notícia aqui – não há informação, novidade; não sabemos quais são as más decisões feitas durante a entrevista com as “autoridades

12. Formato do telejornalismo que inclui uma cabeça (texto lido em estúdio pelo apresentador) e um texto seguinte coberto por imagens. A nota coberta pode ser gravada ou ao vivo.

13. A nota foi veiculada no telejornal do dia 05 de fevereiro de 2014. Disponível em <<http://bit.ly/Mv0IG6>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2014.

do Ministério das Minas e Energia”) – é o escape involuntário (portanto, autêntico, genuíno) do *self* para além da disciplina imposta ao corpo. Foucault nos lembra que, no corpo docilizado, ou seja, no corpo submetido às regras sociais,

nada deve ficar ocioso ou inútil: tudo deve ser chamado a formar o suporte do ato requerido. Um corpo bem disciplinado forma o contexto de realização do mínimo gesto. Uma boa caligrafia, por exemplo, supõe uma ginástica – uma rotina cujo código abrange o corpo por inteiro, da ponta do pé à extremidade do indicador (FOUCAULT, 2013, p. 147).

Ou seja, ao se subordinar às formas disciplinares, o corpo introjeta a ordem a partir do momento que assimila os padrões de representação aos quais deve se submeter. De alguma forma, o corpo da presidente Dilma torna-se pauta ao oferecer resistência à esperada representação protocolar de um líder político; o fenômeno aqui observado diz respeito à transformação de um corpo normatizado, simbólico (que perpetra a apresentação controlada que se espera da presidente da República) a um corpo que é orgânico, indicial, espontâneo. É a captura da irrupção deste corpo revestido de índices de autenticidade, que rompe com os protocolos esperados à *performance* de um chefe de estado, que justifica sua veiculação no telejornal.

Na análise de Foucault (2013), ainda que os processos de controle disciplinar que se encontram por toda parte se imponham na máquina natural dos corpos, “o comportamento e suas exigências orgânicas vão pouco a pouco substituir a simples física do movimento. O corpo do qual se requer que seja dócil até em suas mínimas operações, opõe e mostra as condições de funcionamento próprias a um organismo” (id, p. 150).



Figura 6 – O flagrante do descontrole de Dilma Rousseff: o corpo como resistência

Os elementos estéticos do vídeo, dessa forma, são utilizados para reiterar tal significação de resistência e ruptura com a representação da fachada. O registro é anestésico, pois não busca explorar a fruição a partir dos sentidos; trata-se de uma imagem de pouca qualidade, pois apresenta uma cena escura e de pouca legibilidade. De fato, ao eliminar-se as interferências do texto de William Bonner, constata-se que pouco se vê. Ainda que o registro seja precário, a enunciação ressalta a legitimação da imagem enquanto evidência, visto que a inserção do vídeo no jornal se justifica essencialmente na esfera do visível: o corpo visível/ aparentemente irritado enquanto prova definitiva do *self* privado de Dilma Rousseff. Paradoxalmente, é sua baixa qualidade estética – ou sua translucidez enquanto signo de algo que provém do mundo extramidiático – que autentica a veracidade do que se assiste.

O enfoque do registro feito pela câmara onnipresente do repórter cinematográfico da Rede Globo, não por acaso, se dá por trás do que parece ser uma grade, provavelmente feito através de uma janela, o que reitera o sentido de flagra, da ruptura de algo que não deveria vir a público. Bruno (2008a) destaca haver o desenvolvimento de uma “estética do flagrante”, decorrente, em parte, da onnipresença dos dispositivos que registram o mundo. A naturalização das câmaras nas paisagens urbanas acaba por normalizar a busca do flagra, ou seja, de tudo o que é uma fratura da ordem corrente. O

flagra é, afinal, a exposição daquilo que rompe a representação da fachada e traz à tona cenas do pulsante real normalmente reservado aos momentos de descanso da *performance*.

Um questionamento legítimo de ser colocado a este conteúdo – bem com o quanto à sua inserção na concorrida agenda do mais importante telejornal do país – seria: por que esses elementos do real – as rebarbas, os excessos, os signos que mais reiteram certos sentidos do que efetivamente informam algo – não são cortados? Por fim, no intuito da compreensão das estratégias utilizadas pelas mídias televisivas para a apropriação desse conteúdo, aproximamo-nos às formas estéticas vinculadas à narrativa do melodrama.

O uso dos registros das câmaras, conforme será visto nos próximos capítulos, constrói estruturas narrativas que tiram proveito de elementos provindos de uma estética transparente (visto concretizar um efeito de sentido de translucidez do signo em relação ao real que representa), fortalecida pela exploração de recursos aqui entendidos como equívocos à *performance* esperada nos produtos televisivos, essencialmente preditivos. Efetiva-se uma estética cuja transcendência se sustenta num efeito de deslumbramento dos sentidos – recurso esse aparentado dos formatos melodramáticos, que possuem apelo central na cultura (BROOKS, 1995).

Após a investigação sobre tais estratégias estéticas, passamos a observar a narrativização desse conteúdo. Assume-se que a expectativa de genuinidade trazida pelas imagens as torna irrecusáveis ao sistema jornalístico; não obstante, é preciso adequá-las a um formato de notícia que torne plausível sua inserção nos noticiários e que faça com que passem a conspirar a favor do sentido pretendido por seus produtores.

IV. EM BUSCA DE UMA NARRATIVA REPRESENTATIVA DO FENÔMENO. ENCONTROS E TENSÕES ENTRE O IMAGÉTICO E O VERBAL

Problematizar a produção jornalística, bem como entender as suas reconfigurações decorrentes da ubiquidade dos dispositivos de registro do real, pressupõe capturá-la não apenas à luz das estratégias estéticas concretizadas, mas também – e sobretudo – pelos efeitos de sentido gerados pelas formas pelas quais esse material costuma ser narrativizado pelos veículos. Para Motta (2007), isso implica compreender as notícias não simplesmente como unidades isoladas, e sim como fragmentos parciais de histórias de acontecimentos e atores, contadas e recontadas diariamente, pontuadas por lacunas e hiatos de sentido que são renegociados permanentemente com o receptor em seu ato de leitura. Atentar às narrativas significa, portanto, analisar as possibilidades de encontro nos processos comunicacionais – o que viabilizaria criar situações de contato entre emissor e receptor conectados por uma mesma mensagem, tornando possível a comunicabilidade (RESENDE, 2009).

O desvendamento da tessitura das notícias requer que a análise se atenha não apenas ao discurso, mas sim sobre o próprio ato de produção e da recepção do discurso. Entender o enigma da comunicação pressupõe investigar os meios também por suas narrativas, pois nelas ocorrem as mediações; assim, o modo de narrar pode revelar “legitimações, valores, representações e faltas, dados preponderantes para o processo de compreensão e leitura do mundo” (id, p. 33). Todavia, os processos narrativos das mídias não são aleatórios ou arbitrários: há sempre algum propósito na forma pela qual se narra

uma história e, portanto, nenhuma narrativa é ingênua. Analisar a narrativa envolve entender as estratégias de significação e as intenções do autor concretizadas no texto, assim como o reconhecimento das marcas do texto pelo receptor e suas possíveis interpretações criativas (MOTTA, 2007). O ato narrativo, desse modo, deve ser observado como uma dinâmica de reciprocidade entre diferentes sujeitos em uma situação de comunicação.

No entanto, cabe ainda ressaltar que os produtos jornalísticos estão em constante diálogo com uma dimensão pré-jornalística – ou seja, as notícias seguem remetendo, através de suas estratégias narrativas, aos níveis mais profundos da cultura em seus planos ético e moral. Em outras palavras, deve-se constatar que as narrativas jornalísticas emprestam certos modelos de estruturação dos fatos das narrativas pré-midiáticas. O modo pelos quais o homem experimenta o mundo a partir da produção jornalística, dessa forma, conecta-o a elementos com os quais interage há séculos. Um exemplo disso são os mitos profundos evidenciados de forma por vezes velada, por outras explícita, nas notícias diárias: lições morais de que o crime não compensa, que a punição precisa ser cumprida, que a família é um valor inquestionável etc. (MOTTA, 2007).

Toda narrativa, seja ela fática ou fictícia, se constrói contra um fundo ético e moral. (...) A narrativa jornalística, por mais que se pretenda isenta e imparcial, é também fortemente determinada por um fundo ético ou moral. Os jornalistas só destacam certos fatos da realidade como notícia porque esses fatos transgridem algum preceito ético ou moral, alguma lei, algum consenso cultural. A notícia representa sempre uma ruptura ou transgressão em relação a algum significado estável (id, p. 164).

Assim, caberá à narrativa jornalística traduzir conhecimento objetivo e subjetivo do mundo em relatos reconhecíveis aos seus receptores. Isso coloca a instância jornalística sob uma perspectiva que vai além da mera produção e consumo massivo das notícias: configura-a como veículo de reinserção da audiência no universo social, que transmite a herança social e reitera as

normas da coletividade, causando e renovando diariamente a “percepção do mundo, do espaço de convívio e de ação, o canônico e as transgressões” (MOTTA; COSTA; LIMA, 2005, p. 33).

Rodrigues (2014) situa, nesse processo, a diferenciação entre os fatos e o acontecimento, que é a construção da linguagem sobre o fato – em si mesmo, incomunicável. Enquanto dispositivo midiático, o jornalismo precisa visualizar um leitor ideal (que muitas vezes é a própria comunidade interpretativa do jornalismo) que justifica certos mecanismos e escolhas – tal como o julgamento sobre quais elementos do fato serão destacados por serem mais importantes em detrimento de outros. O trabalho do jornalista estaria no ato de narrativizar os fatos sociais anulando as diferenças entre uma audiência heterogênea, no intuito de buscar um público médio, “de tal maneira que todos possam reconhecer sua narrativa, mas ninguém se identifique com ela” (id, p. 3).

Ou seja, o jornalismo diário ou convencional impele uma normatização às maneiras de narrativizar os fatos sociais, de modo a transformá-los em acontecimentos que tomam corpo e forma nas agendas jornalísticas. Para Resende (2009), essa narrativa convencional revela a imposição de um formato autoritário para contar as histórias – organizado a partir de recursos escassos, como a obediência a certas regras textuais (como a produção do *lead* e o respeito ao formato da pirâmide invertida, escolha de certos tempos verbais, apagamento do narrador no texto, entre outros) que são empregadas de modo a pôr ordem aos fatos narrados por meio de parâmetros consensualmente estabelecidos, em busca do cumprimento dos ideais de objetividade e imparcialidade. Envolve numa crença de real e da verdade, a narrativa jornalística convencional tem por seu agravante o fato de ser velada, ou seja, de não explicitar em sua composição seu caráter de construção cultural, de narrativa historicamente condicionada – afinal, o jornalismo constrói sua autoridade e lugar de fala através de técnicas que visam dissimular problemáticas relativas ao seu processo de enunciação (RESENDE, 2012).

Ainda que o jornal não se limite à veiculação de notícias no sentido estrito da palavra, essa forma comunicativa tem lastreado nos últimos dois séculos a ideia moderna de jornalismo, na medida em que dá margem à construção e manutenção de toda a mitologia da neutralidade que se atribui a uma mercadoria e que, portanto, sustenta os coeficientes de confiabilidade pública nos relatos (SODRÉ, 2009, p.14).

Resende (2012) atenta que a ideia de objetividade precisa ser apreendida enquanto uma estratégia, antes que um princípio ético do jornal, ao qual se vincula a credibilidade do jornalista – uma visão que, de certa forma, encobriu a dimensão tática enquanto partícipe de uma retórica. Assim, a “objetividade constituiu-se como um conceito estruturante e definidor do modo de ser jornalístico, o que fez (e ainda faz) com que a aplicação das técnicas que hipoteticamente levam à sua materialização se tornasse mera consequência de uma demanda do *ethos* jornalístico” (id, p. 56).

Dessa forma, a concepção de objetividade edificada como modo de ser jornalístico acaba por causar a ilusão de um afastamento efetivo por parte de quem narra, reiterando a noção (enganosa) de transparência no discurso. Tal compreensão é imprecisa e causa entraves epistemológicos à própria ideia do discurso e de narrativa, pois ignora que não há como se eximir do lugar de fala: “Seja no papel de um romancista, documentarista ou jornalista, não há discurso sem um sujeito que o pronuncia, não há narrativa sem aquele que narra” (ibid, p. 57). É preciso reconhecer que o uso comum que o jornalismo faz de recursos textuais adequados à fala do outro (como aspas, o emprego no “povo fala” no texto audiovisual, a remissão ao outro em falas como “de acordo com fulano”) pode revelar estratégias dissimulatórias empregadas para apagar a presença do produtor do discurso (ibid).

No jornalismo, desde o seu período industrial, a racionalidade, tendo a imagem técnica da objetividade como farol, impôs-se por meio de dispositivos de registro do real que objetivavam o apagamento do gesto

autoral. No entanto, mesmo aí os fatos nunca estiveram verdadeiramente excluídos, na medida em que a ilusão da mediação transparente servia à colusão entre espectador e realidade (SERELLE, 2012, p. 184).

Enquanto discurso narrativo subjetivo, a ficção distingue-se pela presença (implícita ou explícita) do narrador, de um sujeito que narra (ou seja, a narração como dispositivo argumentativo é tornada evidente); o discurso objetivo do jornalismo, ao contrário, define-se pelo distanciamento do narrador. Ele narra como se a verdade estivesse “lá fora”, nos objetos mesmos, independente da intervenção do narrador: dissimula sua fala como se ninguém estivesse por trás da narração (MOTTA, 2007, p. 155). Assim, o narrador-jornalista, conforme as regras historicamente estabelecidas à prática, deve ser um narrador discreto: precisa empregar recursos de linguagem que procuram camuflar seu papel como narrador, apagar sua mediação. “É um narrador que nega até o limite a narração. Finge que não narra, apaga a sua presença. Faz os fatos surgirem no horizonte como se estivessem falando por si próprios” (id).

Para Motta (ibid), 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, como se os fatos 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 – 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.) – que visam ancorar os fatos apresentados pela narrativa jornalística como uma produção do tempo presente, do instante (ibid).

Assim, produz-se 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.

Todavia, as narrativas produzidas a partir dos materiais gerados pelas máquinas de visibilidade concretizam como estratégia a impressão do contato com um real sem mediação; a estratégia narrativa é de que não há intencionalidade suposta àquilo que se exhibe, posto que os conteúdos são gerados por máquinas ou por usuários supostamente desconectados dos olhares ideologizados das empresas midiáticas. Por consequência, conforme já analisado, o sentido estético oferecido ao espectador é de que ele reconheça a narrativa como uma transposição à tela do que efetivamente aconteceu no mundo.

Paradoxalmente, por outro lado, a ubiquidade das câmaras onnipresentes e onniscientes possibilita outras modalidades de registro que asseguram uma suposta proximidade ao real ao justamente oferecer ao espectador uma narrativa participativa, contaminada da subjetividade do próprio personagem que observa a cena. É o que ocorre, por exemplo, em um vídeo aproveitado por várias emissoras, no qual um motociclista registrou um assalto a partir de uma câmara acoplada em seu capacete¹. O registro foi utilizado, integralmente e em diversas edições, por todas as grandes emissoras televisivas, que intentaram evidenciar uma narrativa em primeira pessoa, com forte contiguidade às narrativas dos *games*, e produzida – vale lembrar – por alguém externo à instância jornalística. Deste modo, pode-se dizer que tais reportagens produzidas a partir desse registro quebram uma narrativa autoritária (RESENDE, 2009), que apaga seu olhar enquanto representação subjetiva do real, e busca um ângulo cada vez mais personalizado, no qual o sujeito está explícito enquanto configurador de uma narrativa.

1. O vídeo que gerou as reportagens está disponível em <<http://bit.ly/Sx5bbc>> e será analisado em profundidade no capítulo seguinte. Acesso em 13 de outubro de 2015.

Portanto, assume-se aqui a concepção de que a estrutura narrativa jornalística, ainda que envolva 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 para a adequação dos conteúdos dos dispositivos de registro do real, para que possam adentrar nas agendas do telejornalismo, é constatada a produção de narrativas complexas, que tensionam diferentes categorias sógnicas que, engendradas, concretizarão nexos e efeitos de sentido.

Ainda que calcadas no reconhecimento de uma imediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) do que se vê – ou seja, na aparência de um real não mediado pela câmara, como se ela, mesmo sendo geradora do registro, não estivesse ali –, essas narrativas jornalísticas revelam uma intrincada gama de usos desse material para gerar textos consensualmente reconhecíveis pelos seus espectadores como transparentes, ainda que lancem mão de uma variedade de recursos que, paradoxalmente, condicionam o sentido a ser decodificado daquilo que veem (tais como efeitos de edição e sintaxe emprestados de outras linguagens, como o cinema; os recursos típicos das narrativas melodramáticas ficcionais, no que tange à fabricação de textos hiperbólicos, facilmente legíveis e, portanto, democráticos; e da normatização do corpo dos atores em cena, bem como a elevação desses índices em símbolos moralmente identificáveis).

4.1. Dissenso entre as narrativas textual, visual e auditiva

Portanto, observa-se a necessidade de adequação do conteúdo dos dispositivos para que possam adentrar nas agendas do telejornalismo a partir de narrativas complexas, operacionalizadas por relações de complementariedade e tensão entre vários signos verbais e não verbais. Por mais que as imagens capturadas pelas máquinas tenham uma posição central no texto, o sentido se concretiza pelo encadeamento dos diversos elementos constituintes da reportagem jornalística. Realiza-se assim um texto multimodal, no qual os “diferentes signos têm de ser analisados em pé de igualdade, sem

privilégio a um ou ao outro. Todos se somariam ao corpo textual, trazendo informações próprias e articuláveis com os demais” (BENTES; RAMOS; ALVES FILHO, 2010, p. 400). Pretende-se, por consequência, assumir aqui um certo alargamento no conceito de texto (id) de forma a propor uma compreensão da narrativa jornalística em suas várias semioses.

Dessa forma, pretende-se exemplificar esse engendramento entre os textos verbal, visual e sonoro a partir da análise de uma reportagem² intitulada *Bebê é encontrado no lixo em Praia Grande (SP)*, veiculada durante o Jornal Nacional, da Rede Globo de Televisão. Trata-se de uma reportagem que exibe o caso de um bebê abandonado em Praia Grande, litoral de São Paulo, em uma caçamba de lixo. À ocasião, assiste-se a um vídeo provindo de uma câmara omnisciente de vigilância, instalada em um prédio. O trecho aproveitado na reportagem tem duração de 50 segundos, no qual o sentido se concatena a partir da articulação de vários elementos narrativos, como a própria imagem, o texto que direciona seu sentido, as adequações do gestual, o preenchimento do texto nas intercalações entre o verbal e o silêncio. Intenta-se, em especial, investigar de que forma se estabelece uma sintaxe a partir dos cortes feitos no vídeo, que operam como elipses utilizadas como mecanismo na construção dos sentidos.

Bentes, Ramos e Alves Filho (2010) identificam o tema da multimodalidade como grande desafio à Linguística, visto que a área mostra ainda dificuldades para instrumentalizar a análise de textos a partir de diferentes códigos. Com bastante frequência, o que se observa é o tratamento dos signos visuais como elementos tangenciais ao texto escrito, sem que se investigue com maior profundidade o funcionamento desses signos. Para que se possa concretizar uma análise abrangente, é preciso assumir um necessário alargamento do conceito do texto, de forma a incorporar nele os elementos não verbais, bem como o emprego de dispositivos analíticos que permitam trabalhar com esses signos (id, p. 398).

2. A reportagem foi veiculada em abril de 2011. Disponível em <<http://bit.ly/1H2FoQg>>. Acesso em 03 de novembro de 2015.

Por outro lado, no campo da Comunicação, por vezes se observa a ênfase na análise das imagens, baseada na premissa do “estabelecimento de um cenário hipertrófico de imagens na civilização contemporânea” (GROGER, 2012, p. 1). No que tange à abordagem do fenômeno da proliferação das câmaras omniscientes e omnipresentes, o que se nota é um enfoque que tende a priorizar a significação do visual e seu fortalecimento de um discurso uníssono, desconsiderando as relações entre os diversos signos de modo a estruturar um sentido outro, que será, ou não, capturado na instância da recepção. É necessário, portanto, entender o sentido textual corroborado por meio dos diversos elementos sógnicos e de que forma a instância jornalística (por meio da fala de seus atores, a narrativa concatenada por recursos de edição, recortes, texto etc.) seleciona e hierarquiza estes signos.

A variedade sógnica que compõe o não verbal mescla todos os códigos, de modo que o próprio verbal pode compor o não verbal, mas não tem sobre ele qualquer força hegemônica e centralizante; ao contrário, a palavra nele se distribui, porém não o determina (FERRARA apud BENTES; RAMOS; ALVES FILHO, 2010, p. 400).

Entende-se aqui tais reportagens telejornalísticas como narrativas múltiplas, que envolvem mecanismos comunicacionais de diversos códigos. Assim como ocorre com outras linguagens de natureza essencialmente imagética – como a cinematográfica e das histórias em quadrinhos –, a narrativa televisual opera por um processo textual articulado, cuja leitura requisita “um ato complexo de abstração e síntese por parte do leitor” (ACEVEDO apud RAMOS, 2011, p. 143). Exige-se do leitor, desse modo, a capacidade de desvendar os diferentes códigos e, mais do que isso, preencher os espaços com as informações faltantes. Tal como nos meios supracitados, o texto das câmaras opera por relações de contiguidade entre os signos apresentados por meio de cortes temporais, bem como pelo preenchimento dos hiatos entre esses elementos. Caberá ao receptor a inferência de sentidos ocultos ou subentendidos na narrativa (CIRNE apud RAMOS, 2010, p. 144).

A relação entre estruturas linguísticas diferentes não é tema novo ao campo, e já foi explorado em estudos clássicos, como o de Barthes (2000), que analisa a relação entre o texto imagético e o verbal, usando como *corpus* a fotografia de imprensa. O autor observa que o sentido constituído à imagem se situa na tensão entre duas unidades convergentes e heterogêneas, quais sejam: a mensagem denotada, entendida por Barthes pela imagem enquanto uma mensagem sem código, que mantém uma relação de perfeição analógica com seu referente; e uma mensagem conotada, cuja leitura é constituída socialmente; trata-se do estilo da reprodução, a ação dada pela mão do criador e que remete a uma certa cultura da sociedade na qual tal objeto se insere. Assim, “não há cena filmada cuja objetividade não seja em última análise como o próprio signo da objetividade” (id, p. 327).

Ao considerar que a fotografia (diferente de outras reproduções analógicas, como o cinema e o teatro) representaria um registro análogo e mecânico do real, cuja plenitude tornaria impossível a descrição (descrevê-la seria mudar a estrutura do signo e torná-lo algo diferente do que se mostra), Barthes (ibid) situa a imagem num suposto paradoxo estrutural: ela possuiria duplamente um sentido neutro e outro cultural, imbricado de conotação de valores consolidados por um certo momento histórico.

Talvez haja nessa leitura uma espécie de imprecisão por situar a imagem enquanto reprodução mimética do real, o que pressupõe uma relação de completude e reprodução, ao invés de um traço possível do real, de uma mediação possível (e falível) acerca do objeto representado, como na proposição feita por Dubois (1993) e por Santaella (2008). Tal posicionamento modifica a concepção da imagem enquanto pertencente à ordem do ícone (representação por semelhança) e a eleva também à categoria do índice (representação por contiguidade física e singularizada com o referente).

Assim, escapa-se do engano de pensar a imagem como “portadora de um valor absoluto, ou pelo menos geral” (DUBOIS, 1993, p. 45), por se tratar de um signo análogo ao real. A concepção da imagem como traço observa sua relação com o real enquanto signo que captura um momento do todo – portanto,

como signo indicial que remete de forma falível e contínua ao objeto para além da representação, mesmo quando modificada, distorcida ou editada de acordo com intencionalidades diversas. É neste sentido que Santaella (2008, p. 24) postula que “por mais que a cadeia semiótica se expanda (...), o vínculo com o objeto nunca é perdido, uma vez que o objeto é justamente aquilo que existe e resiste na semiose ou ação do signo”.

Assim, observa-se que as câmaras e os demais dispositivos que registram o real cotidiano oferecem um testemunho indicial que será significado a partir dos outros signos assumidos à narrativa. Diferente do que postulava Barthes (2000) – que reconhece o texto acrescentado à fotografia como uma “mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a lhe ‘insuflar’ um ou vários significados (...) a imagem não vem ‘iluminar’ ou ‘realizar’ a palavra; a palavra é que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem” (id, p. 333) – esse conteúdo só adquire significado a partir da estruturação de uma trama narrativa complexa, na qual diversos signos concorrem para a concretização dos sentidos pretendidos pelo veículo.

É isso o que se constata na reportagem supracitada, na qual assistimos a uma história que dura 1 minuto e 44 segundos – 50 desses segundos reservados à exibição de um vídeo gravado por uma câmara omnisciente. O vídeo é composto por vários elementos sógnicos de diversas naturezas que, juntos, conspirarão para encadear uma narrativa completa, com sentidos razoavelmente fechados³.

À abertura da reportagem, vemos o apresentador William Bonner⁴ em estúdio prenunciar a reportagem: assistiremos a uma “cena dramática registrada por câmaras de vigilância” – ainda que as imagens, em si, sejam desprovidas de um sentido claro, pois, em si, são inconclusivas. Em seguida, passamos às imagens das câmaras, e assistimos a 50 segundos de uma nar-

3. Subentende-se aqui que nem todos os receptores talvez concretizarão a mesma leitura, mas que há um sentido preferencial do texto, ao qual este estudo se atém.

4. É importante apontar que o apresentador representa um papel sintomático do jornalismo brasileiro, o que conota seriedade e credibilidade ao conteúdo exibido – o sentido seria outro se o enunciatador fosse outro ator social, como José Luiz Datena, apresentador brasileiro cuja trajetória profissional é mais associada ao excesso e ao sensacionalismo.

rativa em preto e branco acompanhada da seguinte narração em *off*: “Noite de segunda-feira. Uma mulher caminha pela rua vazia. Deposita um embrulho na caçamba de lixo e vai embora. Vinte e três minutos depois, um catador se aproxima da caçamba. Começa a revirar o lixo e leva um susto. Parece desorientado, e corre em direção a uma escola. Volta, acompanhado de um professor, que mexe no lixo e retira um bebê. Ele sai caminhando para a escola com a criança nos braços”.

Esse vídeo possui oito cortes diferentes, cuja continuidade deverá ser preenchida pelo espectador. Tal como nos quadrinhos ou nos *storyboards* cinematográficos, o leitor “solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum*” (ECO apud RAMOS, 2011, p. 145). A título de uma melhor visualização, busca-se aqui desmembrar artificialmente os oito cortes que aparecem no vídeo. A descrição abaixo contempla as oito microcenas envolvidas nos 50 segundos de conteúdo da câmara de segurança exibidos na reportagem:

1. Pessoa anda na rua vazia segurando um embrulho azul. Ainda não sabemos qual seu sexo.
2. Mesma pessoa – inferimos agora ser uma mulher em razão do cabelo amarrado – anda em direção a um entulho. Por contiguidade, pode-se notar que é a mesma rua do *take* anterior. Coloca algo no entulho e sai.
3. Mulher joga uma roupa no ombro e se afasta do entulho.
4. Um homem de mochila mexe no entulho. Anda de um lado para o outro e corre. Sai do plano de captura da câmara.
5. Homem corre na direção contrária, voltando ao plano da câmara.
6. Outro homem aparece correndo.
7. O segundo homem mexe no entulho. Os dois homens retiram algo do entulho. Pela forma que seguram o objeto, intui-se ser um bebê.
8. Ambos saem de cena com o bebê nos braços.

A descrição acima intenta observar que o sentido do vídeo se concretiza corretamente a partir da leitura da sintaxe formada pelo ajustamento entre os diferentes cortes. A compreensão da narrativa depende de um espectador letrado no texto, que articulará esses fragmentos de cena para a construção de uma história completa. Trata-se, portanto, do mecanismo da elipse, que demonstra o processo feito pelo leitor de inferir conexões entre um quadro e outro. Ramos observa que “quanto maior o corte entre as duas imagens, maior o esforço para compreender a relação estabelecida. Quanto menor o corte, menor a necessidade de inferências” (2011, p. 151).



Figura 7 – Conflitos entre a imagem e os recursos narrativos na reportagem *Bebê é encontrado no lixo em Praia Grande (SP)*

Para garantir essa “solda” entre os quadros, a instância jornalística lança mão de diversos recursos narrativos. A narração em *off* feita pelo apresentador, já destacada acima, ajusta os signos ao texto, pois tenta operar um direcionamento nos índices emitidos involuntariamente pelos corpos: a fala de Bonner, por exemplo, nos leva a decodificar nos personagens envolvidos signos de desumanidade (“Deposita um embrulho na caçamba de lixo e vai embora” – não demonstrando oscilações) ou de surpresa genuína (“Começa a revirar o lixo e leva um susto. Parece desorientado”).

O que se observa na reportagem do Jornal Nacional é que a fala proferida pela emissora jornalística fortalece os papéis típicos de um melodrama – pois não é possível identificar pela imagem que se trata de um professor, por exemplo, ou qual a ação efetivamente realizada por ele na narrativa. Ao ana-

lisar os quatro grandes gêneros melodramáticos (romance de ação, epopeia, tragédia e comédia), Martín-Barbero (2001) identifica os quatro personagens básicos do gênero (o traidor, o justiceiro, a vítima e o bobó). O que se observa em reportagens como *Bebê é encontrado no lixo em Praia Grande (SP)* é a redução dos indivíduos em cena a personagens facilmente reconhecíveis: tal como no melodrama clássico, “os personagens são convertidos em signos e esvaziados de peso e da espessura das vidas humanas” (id, p. 174).

Exibida ao encerramento das imagens das câmaras, a entrevista com uma senhora que resgatou o bebê reitera o sentido de resgate e redenção⁵. Da mesma forma, as categorizações simbólicas são trazidas pela voz em *off* – é ela que nos assegura que o resgate se dá pelo professor, figura que, na nossa cultura, tende a ser associada à respeitabilidade e à dedicação desprendida a uma função social nobre, ou que o homem de mochila é um catador, ou seja, o sentido moral de que as manifestações de humanidade podem ser encontradas (especialmente, conforme postulam os formatos melodramáticos) entre os mais desfavorecidos.

Ou seja, em si, a iconicidade acerca dessas pessoas no vídeo não nos ajuda a decifrar os papéis sociais desempenhados por eles. Uma leitura desta imagem poderia associá-la à ideia de denotação proposta por Barthes (2000), pois a imagem é anestética, repleta de plenitude analógica; em si, não significa nada, ou significa muito pouco. Entretanto, subjacente a esse sentido, junta-se a ela também a leitura da mensagem conotativa engendrada pela narrativa jornalística, que pressupõe o reconhecimento dos códigos anexados a ela (a baixa qualidade do registro, a pouca legibilidade, o enquadramento provindo de cima, que traz a sensação de um observador onisciente: tudo isso também é signo e nos garante que se trata de um registro provindo de uma câmara de segurança). A imagem, por si mesma, fala menos do que os demais códigos colados a ela.

5. Curiosamente, a própria pauta contempla um tema corriqueiro aos textos melodramáticos. Brooks (1995, p. 161) lista alguns assuntos típicos do melodrama: crianças abandonadas, pobreza, cegueira, identidades ocultas, pais culpados, revoluções incipientes, conversão, renúncia, heroísmo, redenção.

Como foi pontuado, o vídeo compreende oito cortes que se interconectam entre si por um mecanismo de hiato⁶, ou seja, por uma mudança de espaço e tempo que deverá ser completado pelo leitor. A narração em *off* preenche as elipses – é ela que nos garante que, quando o homem sai de cena, ele rumará a uma escola, e retorna dela em seguida após conseguir auxílio do professor. Essa cena não está apresentada em sua plenitude: ela deverá ser preenchida mentalmente pelo espectador que a vê, sob a costura das demais linguagens articuladas frente ao texto imagético.

É importante observar que o sentido da dramaticidade entre as vinhetas é reforçado pela conservação do silêncio como trilha sonora às imagens aqui apresentadas. Diferente do que usualmente ocorre com reportagens de forte apelo emocional, não há aqui o uso de trilha artificial a reiterar a comoção que o fato, em si mesmo, já causa.

Ao analisar os sentidos do silêncio, Orlandi (2007) propõe a percepção dele como fundante, como matéria significante por excelência, enquanto as palavras e os demais sons seriam o excesso a ressignificar os diversos tipos de silêncios. Os silêncios, portanto, são múltiplos e carregados de sentido, além de polifônicos e repletos de movimentos de resistência (CANEVACCI, 2014). Historicamente, porém, o homem tem compreendido o silêncio como falta, e desse modo preenche o mundo de modos outros de significância.

Para nosso contexto histórico-social, um homem em silêncio é um homem sem sentido. Então, o homem abre mão da significação, da sua ameaça e se preenche: fala. Atulha o espaço de sons e cria a ideia de silêncio como vazio, como falta. Ao negar sua relação fundamental com o silêncio, ele apaga uma das mediações que lhe são básicas (ORLANDI, 2007, p. 34-35).

6. Sugere-se aqui semelhanças com os espaços entre os quadrinhos ou vinhetas nas histórias em quadrinhos, chamados de hiato, *gutter* ou *sarjeta*, conforme denominação de Umberto Eco (RAMOS, 2011).

Como recurso importante da construção de sentidos na reportagem *Bebê é encontrado no lixo em Praia Grande (SP)* está, portanto, a intercalação dos sons com longos⁷ momentos de silêncio que concatenam as oito vinhetas e legitimam o teor trágico da história aqui contada. É relevante ressaltar que, paradoxalmente, a costura feita pelos silêncios potencializa o sentido dramático do texto televisivo. Dessa forma, a reportagem trabalha em uma espécie de jogo entre o não dito discursivamente (o silêncio, as pausas, os espaços deixados para preenchimento do espectador) e o dito pela instância jornalística (os cortes, a fala em *off*, a escolha dos termos para narrativizar o caso do bebê abandonado).

O que se constata, então, é que os conteúdos das câmaras de segurança tendem a fundar narrativas complexas que imbricam diversos mecanismos de sentido no qual várias categorias sógnicas concorrem para a concretização de um texto no qual o sentido dramático seja reiterado – seja pela surpresa, pelo comovente, pelo revoltante que legitima uma impressão de insegurança pública⁸. Portanto, para que se possa compreender as utilizações jornalísticas dessas gravações, é preciso observar elementos narrativos não apenas focados no discurso das imagens, mas em demais elementos sógnicos intratextuais e mesmo extratextuais.

4.2. A apropriação do conteúdo dos dispositivos a partir da narrativa melodramática

Assim, no esforço de capturar as estratégias normalmente empregadas na construção de tais reportagens, torna-se necessário analisarmos o fenômeno pela ótica das formas narrativas historicamente utilizadas nos textos melodramáticos. Entendido por Martín-Barbero (2001) como o grande espetáculo popular, o gênero carrega em si, enquanto matriz da cultura, forte ligação com os ideais preconizados pela Revolução Francesa: suas narrativas promovem a democratização, a ridicularização da aristocracia e a

7. Observa-se como recurso na reportagem investigada a utilização de 2 a 3 segundos de silêncio entre algumas das vinhetas do vídeo, tempo considerado extremamente longo por se tratar de uma reportagem televisiva.

8. Pois é comum que se utilize imagens de câmaras omniscientes de vigilância que registram crimes acontecendo ou reações de vítimas.

entrada do povo em cena; revela-se, assim, como “espelho de uma consciência coletiva” (id, p. 170). A partir do estudo das obras de Honoré de Balzac e Henry James, Peter Brooks (1995) propõe um resgate ao conceito de melodrama e o compreende como um sistema estético coerente, oriundo de uma era pós-sagrado, o que articula um esquema narrativo complexo no qual a hiperdramatização acaba por evidenciar as forças morais mais essenciais.

Trata-se de um gênero comumente evocado de forma pejorativa e generalista, como sinônimo de narrativa padronizada, pouco sóbria e de mau gosto, cercada de elementos previsíveis, como personagens bem delineados, reviravoltas na história, pouca densidade e necessária redenção ou punição do mal, recursos comuns nas ficções televisivas (LOPES DA SILVA; PELINSON, 2013). Contudo, a análise de Brooks (1995) revela uma compreensão menos ideologizada dos formatos melodramáticos, e propõe que se mova o melodrama de um adjetivo para um conceito capaz de definir uma dramaturgia hiperbólica, intensa, excessiva e excitante, que consegue abordar concepções puras e polarizadas de trevas e luz, salvação e condenação (id). Sua proposta, portando, é estender a observação do melodrama para além da delimitação do gênero, compreendendo-o como um modo de ver, imaginar e experimentar o mundo (MURAKAMI, 2012).

A narrativa melodramática, por natureza, é clara e redundante e, por isso mesmo, popular, pois ressalta as mais básicas convicções e verdades “muitas e muitas vezes, com uma linguagem clara, e reencena seus conflitos e combates, a ameaça do mal e o eventual triunfo da moralidade que se torna operativa e evidente (...). Em todos os casos, [o melodrama] é radicalmente democrático, buscando fazer representações claras e legíveis a qualquer um⁹” (BROOKS, 1995, p. 15). Ou seja, o melodrama concretiza um discurso homogêneo, produzido para os que não sabem ler, para um público que “não procura palavras em cena, mas ações e grandes paixões” (MARTÍN-BARBERO, 2001, p. 171). Ao enfatizar verdades simples, o melodrama esclareceria o sentido moral da vida cotidiana – ou seja, ressaltaria

9. Tradução pessoal da autora.

os sentidos universais da vida privada, ordinária, tornada interessante ao ser intensamente dramatizada. Assim, a função básica do melodrama seria reproduzir um mundo “moralmente legível” (BROOKS, 1995, p. 42).

Se a moral do gênero supõe conflitos, sem nuances, entre bem e mal, se oferece uma imagem simples demais para os valores partilhados, isto se deve a que sua vocação é oferecer matrizes aparentemente sólidas de avaliação da experiência num mundo tremendamente instável, porque capitalista na ordem econômica, pós-sagrado no terreno da luta política (sem a antiga autoridade do rei ou da Igreja) e sem o mesmo rigor normativo no terreno da estética. Flexível, capaz de rápidas adaptações, o melodrama formaliza um imaginário que busca sempre dar corpo à moral, torná-la visível, quando esta parece ter perdido os seus alicerces. Provê a sociedade de uma pedagogia do certo e do errado que não exige uma explicação racional do mundo, confiando na intuição e nos sentimentos “naturais” do individual na lida com dramas que envolvem, quase sempre, laços de família (XAVIER, 2003, p. 85).

Brooks (1995) aponta que, para obter tais efeitos, os textos melodramáticos precisam lançar mão de uma narrativa expressiva, facilmente decodificável – a qual o autor define como uma *estética do assombro* ou do *surpreendente*, em uma tradução livre de *aesthetics of astonishment*. Com tal conceito, Brooks atenta à retórica da narrativa melodramática, que se sustentaria ainda numa espécie de estética do excesso, na qual certas figuras de linguagem, como a hipérbole, o oxímoro e a antítese, seriam usadas em abundância, visto que são figuras que evidenciam uma recusa de nuances e reforçam conceitos puros, integrais. Trata-se, afinal, de um gênero que se fundamenta na expressão de signos facilmente reconhecíveis:

O desejo de expressar tudo parece ser uma característica fundamental do modo melodramático. Nada é poupado porque nada deixa de ser dito; as personagens permanecem no palco e expressam o que é indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam através de falas e gestos intensificados e polarizados¹⁰ (BROOKS, 1995, p. 4).

Conforme já apresentado, as reportagens jornalísticas produzidas a partir da apropriação dos conteúdos gerados pelas câmaras onnipresentes e omniscientes envolvem a explicitação dos índices corporais, dos signos emitidos compulsivamente pelo corpo e que geram um “efeito estético de quase-contato com o representado, de uma relação perceptual quase direta para o público, ou seja, do *index appeal*” (ANDACHT; MARTINS, 2005, p. 68). Para obter tal efeito, é preciso, porém, garantir que eles estejam evidenciados no texto reiteradas vezes.

É isso o que justifica as configurações narrativas da reportagem exibida no Jornal Nacional em 08 de fevereiro de 2014¹¹, na qual assistimos a um primeiro depoimento do tatuador Fabio Raposo, que fala à câmara da Rede Globo para assumir, pela primeira vez, que havia passado um rojão ao então suspeito de ter explodido o artefato em direção ao repórter cinematográfico Santiago Andrade, que dias depois faleceria. Trata-se, portanto, de uma câmara onnipresente profissional, que capta um momento fugidio, sem grandes preparações prévias, pois o entrevistado está na rua, em uma situação de baixa iluminação, o que reitera o regime de exclusividade e furo. A inserção do registro nesta categoria se dá, sobretudo, por meio da falta de edição: em 4 minutos e 45 segundos do testemunho, há apenas um corte, ao final do vídeo. Diferentemente do que ocorreria em uma reportagem tradicional, na qual uma sonora seria recortada e anexada à narrativa, aqui se assiste a um longo depoimento.

10. Tradução pessoal da autora.

11. A reportagem apresentada decorre do episódio ocorrido no dia 06 de fevereiro de 2014, quando o repórter cinematográfico Santiago Ilídio Andrade, da Rede Bandeirantes, foi ferido gravemente na cabeça por um rojão enquanto fazia cobertura jornalística de um protesto no centro do Rio de Janeiro. Alguns dias depois, o repórter faleceu em razão do ferimento, o que ocasionou uma série de discussões sobre a legitimidade dos protestos e sua ligação com partidos políticos. Disponível em <<http://bit.ly/1mGh88t>>. Acesso em 27 de fevereiro de 2014.

A reportagem nada mais é do que este testemunho, no qual a fala e o corpo de Fabio Raposo nos são oferecidos à investigação de seus índices da verdade. Durante esse tempo, assistimos à fala do tatuador (performática, porque escolhida conscientemente conforme o público imaginado a essa representação: toda a audiência alcançada pelo Jornal Nacional), em que assume o fato a que é acusado, em razão do registro feito por câmaras amadoras durante o episódio; porém, ele nega intenção ou responsabilidade pelo ocorrido.

O grande mote do vídeo é, de fato, o contraste causado entre essa fala orquestrada e um corpo que pulsa “equivocos” – ou seja, a transpiração semiótica de índices emitidos involuntariamente por Raposo, ofertados para que o espectador os signifique e os compare com a representação pretendida em sua fala. Os protocolos narrativos são os mesmos de Xuxa no quadro *O que vi da vida*, conforme já analisado: da mesma forma que a apresentadora, Raposo dá seu depoimento enquanto olha para alguém situado além da câmara. O efeito é de certo apagamento da mediação da câmara, o que ratifica o sentido de veracidade daquilo que se vê. Ao analisar a exploração deste recurso retórico – dos protagonistas reais de um acontecimento que não olham para a câmara –, Eco (1984) observa uma tendência televisiva:

Verifica-se nesses casos um fenômeno curioso: aparentemente a televisão quer desaparecer como sujeito do ato de enunciação, mas sem com isso enganar o próprio público, o qual sabe muito bem que a televisão está presente e está inclusive consciente do fato de que aquilo que vê (real ou fictício) acontece bastante longe e é visível justamente graças ao canal televisivo. Mas a televisão marca sua presença só e justamente enquanto canal (id, p. 187).

Assim, o escape do olhar para a câmara, o sentido do flagra, a não edição do depoimento e a exposição ininterrupta do corpo de Fabio Raposo se configuram como recursos que reiteram uma narrativa melodramática, por fortalecer o modo de excesso concretizado pelo gênero. Para Martín-Barbero (2001), a efetividade da encenação melodramática corresponde a um modo peculiar da atuação, baseada na fisionomia: há uma correspondência entre a figura corporal e o tipo moral, “que é coerente com um espetáculo em que o importante é o que se vê, mas que por sua vez nos remete a uma forte codificação que as figuras e os gestos corporais têm na cultura popular (...). Atuação então que estreita e reforça a cumplicidade com o público, cumplicidade de classe e de cultura” (id, p. 173).

A “pauta” ofertada aqui, por assim dizer, é o corpo de Fabio e sua interferência em seu depoimento: seu evidente nervosismo, seu corpo que se mexe de um lado para o outro, o olhar que foge do foco da câmara como se evitasse encarar o interlocutor, a fala alvoroçada, repleta de elementos da linguagem das “ruas”, como os palavrões, as gírias, o marcado sotaque do Rio de Janeiro. Ao investigar o uso do corpo feito pelo melodrama, Brooks (1995) afirma que uma das estratégias narrativas tencionadas pelo gênero é o que chama de uma estética da mudez, ou seja, a busca pelo gesto expressionista, excessivamente evidente, que ajuda a significar o incapturável. No melodrama, o corpo significa e concretiza um “drama que não consegue ser articulado pelas palavras, o drama do inefável, que só pode ser evocado pelo gesto mudo, usado como metáfora”; a linguagem corporal dos atores em cena, portanto, revelaria um “reino oculto dos sentimentos e valores verdadeiros, da expressão não-mediada, pois é inarticulada (*pela linguagem verbal*)¹²” (BROOKS, 1995, p. 75).

12. Tradução pessoal da autora.



Figura 8 – O conflito entre corpo e fala de Fabio Raposo: o modo do excesso como forma de criar um texto moralmente legível

São esses índices expressos pelo corpo que nos sugerem um contato mais efetivo com o *self*, com aquilo que acontece para além do controle consciente proporcionado pela linguagem. Brooks observa que as próprias frases “expressão facial” e “expressão corporal” evocam a crença de que, “enquanto a linguagem pode ter sido dada ao homem para dissimular seus pensamentos, os sinais físicos só podem revelar” (id, p. 79). O corpo, para Canevacci (2014), opera como uma espécie de “terapia semiótica”, ou seja, “aquele excesso a mais que entonação, olhares, gestualidade conferem à respiração” (id, p. 108) configura-se como um espaço da “nudez” comunicacional, a significar a potencial polissemia gerada pelas palavras.

Assim, para o autor, os “movimentos corporais são as roupas que as palavras vestem para colorirem-se, perfumarem-se, excitarem-se ou congelarem-se” (ibid). Visto que reconhecemos que os índices do corpo – mesmo em uma *performance* controlada, exibida voluntariamente na região da fachada – só podem falar a verdade, é preciso ressaltá-los excessivamente para que os espectadores não fiquem em dúvida sobre ao que assistem: trata-se, afinal, de um texto do real, sentido garantido pelo apelo do corpo que transpõe os limites de uma linguagem socialmente codificada.

O modo de excesso, portanto, é o *modus operandi* da retórica melodramática, pois ela precisa comunicar a todos, sem distinção; por essa razão, tudo o que se refere à narrativa – as falas e as personagens, incluindo sua expressão física – deve ser legível pelo público, que deverá reconhecer os signos e decifrar o “texto moral” (id, p. 45) que eles sustentam. É preciso operacionalizar um texto moralizante, em especial no que diz respeito à apresentação das personagens, pois é “papel dos protagonistas-repórteres trazer o espectador de volta ao conforto do mundo melodramático, sem nuances e fragmentações” (MURAKAMI, 2012, p. 211).

Essa retórica do excesso, conforme analisa Martín-Barbero (2001), associa o melodrama a uma estética que tende ao esbanjamento, o que envolve “desde uma encenação que exagera os contrastes visuais e sonoros até uma estrutura dramática e uma atuação que exibem descarada e efetivamente os sentimentos, exigindo o tempo todo do público uma resposta em risadas, em lágrimas, suores e tremores” (id, p. 178). Por trás de um gênero considerado degradante, revela-se uma vitória contra a repressão e uma espécie de economia na narrativa. Não obstante, é preciso reconhecer que essa pretensão de intensidade só pode ser alcançada às custas da complexidade; portanto, o texto melodramático, no intuito de tornar-se facilmente compreensível, opera pela concretização de cenas, situações e personagens esquematizados e polarizados (id).

O esforço na operacionalização da narrativa melodramática é também observado, por exemplo, na reportagem *Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioria penal*¹³, veiculada no programa Domingo Espetacular, da Rede Record. Nela, assiste-se à narrativa telejornalística do assassinato do estudante Victor Hugo Deppman, após ser surpreendido por um ladrão que rouba seu telefone, ao chegar no portão do prédio em que residia. A tragédia corriqueira – visto que casos semelhantes são frequentes

13. Disponível em <<http://bit.ly/1eVnQql>>. Acesso em 15 de abril de 2013.

nos noticiários televisivos – foi desdobrada em suítes¹⁴ em vários telejornais, suscitando discussões sobre mudanças na legislação da maioria penal no país.

Como diferencial a tantas outras fatalidades, está o fato de que a cena foi inteiramente registrada por uma câmara onisciente de segurança instalada na entrada do edifício em que Victor Hugo residia com sua família. Esse conteúdo – editado em 20 segundos que apresentam uma narrativa completa do fato, a partir da construção discursiva feita com imagens e outros códigos sógnicos – potencializa o aproveitamento jornalístico do fato e eleva o valor-notícia da reportagem, trazendo protagonismo às câmaras como grandes fornecedoras de conteúdos do real ao jornalismo.

Não por acaso, o fato de que o material provém das câmaras oniscientes é ressaltado a todo momento na reportagem; traz, portanto, valor simbólico ao produto exibido. Isso fica claro ao observarmos a fala feita pelo repórter ao enunciar a exibição da narrativa sequencial da câmara: “Victor Hugo voltava para casa por volta de nove horas da noite. Quando ele já estava quase entrando aqui no prédio onde morava, ele foi surpreendido pelo menor assaltante. *Aquela câmara de segurança gravou tudo o que aconteceu a partir daí*”. Há então foco na câmara vislumbrada na parede do edifício – ela assume protagonismo à cena ao proporcionar que um documento carregado de autenticidade seja apresentado ao espectador. Conforme descreve o repórter, elas revelam “tudo o que aconteceu”.

Mas como se dá, afinal, a construção das personagens em reportagens em que o jornalismo estará restrito a significar aquilo que foi registrado de forma maquínica pelas câmaras? Como adequar tal material a uma estrutura narrativa fundamentada na rígida dualidade e na oposição inconciliável por parte das personagens (XAVIER, 2003)? As personagens melodramáticas, conforme observado pelo autor, estão sempre em estados emocionais extremos, nunca em estados intermediários, que desorientariam o espectador acostumado à imaginação melodramática (BROOKS, 1995). Uma pista,

14. No jargão jornalístico, refere-se aos desdobramentos de um fato que foi notícia anteriormente.

acredita-se, pode estar na questão do direcionamento, ou mesmo domesticação, dos índices corporais proferidos involuntariamente pelos sujeitos em cena, de forma a torná-los corpos dóceis, conforme sugerido pelas análises de Foucault (2013).

4.3. A domesticação do gesto: corpos dóceis na concretização de uma narrativa uníssona

Ao observar a genealogia das prisões, Foucault (id) rastreia as transmutações nos sistemas de punição, revelando a passagem dos processos de ocultação do corpo dos condenados aos calcados em um princípio da visibilidade. Assim, “até, grosso modo, o século XVII, foram predominantes estratégias de contenção que retiravam o infrator ou o indesejável do campo do olhar de uma comunidade. A morte, porque irredutível, é uma forma radical de abstração ao olhar” (GOMES, 2013, p. 7). Ao decorrer da história, porém, instaura-se um movimento oposto, sustentado na exposição, na visibilidade, no exame minucioso e no cadastramento de ocorrências em que o corpo é colocado sob uma função pedagógica, pois o “corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (FOUCAULT, 2013, p. 29).

A essa espécie de microfísica do poder sobre o corpo, operada pela evolução das regras disciplinares – e observada por Foucault (id) sobretudo nos corpos dos condenados – resulta a produção da docilidade corporal por meio do uso de métodos de vigilância. Entre os séculos XVIII e XIX, a repressão penal deixa aos poucos de ser centralizada no castigo do corpo (através dos espetáculos de punição pública, no qual o corpo mutilado ou marcado simbolicamente era exibido para instrução dos demais membros de uma sociedade) e passa a se manifestar por outros mecanismos de controle e disciplina, aplicados por diversas instituições, como a escola, a polícia, a prisão e a família, através de outras violências (como o julgamento alheio, a alteridade de olhar que aponta e discrimina) que não a física. A punição deixa de se concentrar no corpo do condenado (o suplício) e se transfere ao

registro de sua representação: a punição é o estigma, o corpo a serviço da instrução de toda a sociedade; os castigos precisam ser “uma escola, mais que uma festa” (ibid, p. 107).

Com a transposição do controle não mais pela punição física, mas pelo exame e pelo controle público, o poder disciplinar, antes explícito, passa a ser invisível, e começa a se sustentar numa vigilância que não é vista, a partir de formas de panoptismo¹⁵, no qual o indivíduo tem seu corpo (auto)controlado em razão da crença de que está sendo observado. Trata-se, por fim, da consolidação da vigilância, a partir do momento em que ela é internalizada, automatizada e pensada como educação; assim, “o agir passa a funcionar em consonância à vigilância, pela eliminação, em si mesmo, do motivo que a impele. É esse o ideal disciplinar” (GOMES, 2013, p. 3).

Portanto, não à toa, ao atentar às regras implícitas da representação cotidiana, Goffman (2010) assinala o fato de que a mera assunção de que estamos sendo espreitados nos coloca prontamente em uma representação que não teríamos, caso acreditássemos estar completamente sozinhos. A gramática da vida cotidiana, portanto, faz-nos introjetar formas de apresentação pública, as quais obedecemos para produzirmos representações de nós mesmos socialmente adequadas; assim, “cada indivíduo pode ver que está sendo experimentado de alguma forma, e ele orientará ao menos parte de sua conduta de acordo com a identidade percebida e a resposta inicial de sua plateia¹⁶” (id, p. 26).

15. O panóptico contempla um termo usado para definir um modelo penitenciário idealizado pelo filósofo Jeremy Bentham em 1785 para a reforma da prisão inglesa, no qual os aprisionados seriam controlados por meio da observação constante a partir de um prédio de arquitetura anelar. Esse sistema faz com que o vigiado não veja o responsável pelo controle, mas que tenha sempre a sensação de estar sendo vigiado. Assim, ao saber que suas ações seriam sempre vistas, o prisioneiro se torna permanentemente visível, e precisa adaptar sua conduta segundo as regras; dessa forma, assegura-se automaticamente o funcionamento do poder (THOMPSON, 2014). O panóptico, portanto, “é uma máquina que fabrica bons comportamentos, sem recorrer à força física para que um operário trabalhe, um louco acalme-se, um detento comporte-se bem e um aluno seja aplicado” (FOUCAULT in BRIGHENTE; MESQUIDA, 2011, p. 4).

16. Goffman (2010) faz a ressalva de que o indivíduo modifica sua conduta mesmo quando não reconhece a identidade da plateia que o observa – nos casos, por exemplo, de estar sendo espiado por uma câmara onisciente ou omnipresente. Tal premissa, lembra o autor, se sustenta na ideia do panóptico promulgada em obras ficcionais como 1984, de George Orwell.

A ideia do panóptico tem sido amplamente explorada pelas vias midiáticas, em especial nos fenômenos da chamada *reality tv* e nos *reality shows*, fundamentalmente pela perspectiva (com análises por vezes bastante limitantes à profundidade do fenômeno) de sensacionalismo e espetacularização. Em abordagem mais complexa, Bruno (2013) constata a ampliação do modelo do panóptico nas sociedades atuais, alertando que as mudanças na vigilância devem ser reconhecidas não tanto em sua intensidade, mas sim no seu modo de funcionamento. Assim, propõe o conceito de vigilância distribuída (*id*), já abordado aqui, que se fundamenta, por um lado, numa espécie de naturalização desse controle como forma de pertencimento ao contemporâneo; e por outro, na concepção da vigilância atual como “processo reticular, espraiado e diversificado, pleno de ambiguidades, que não se confunde com a ideia de uma vigilância homogênea, sem arestas nem conflitos” (*ibid*, p. 25).

Interessa-nos aqui suscitar reflexões sobre as formas pelas quais o jornalismo tira proveito da ideia do panoptismo ao se apropriar em suas narrativas dos (cada vez mais) onnipresentes mecanismos de vigilância social – os dispositivos de registro do real – para produzir reportagens em que o corpo e suas reações e transpirações são a principal matéria-prima. Acreditamos que o uso desse conteúdo das câmaras diz respeito ao aproveitamento dos índices corporais (o corpo que exala emoções genuínas, incontroláveis, tal como o medo, a euforia, a raiva) e sua necessária adequação pela instância jornalística em corpos dóceis, na expressão cunhada por Foucault (2013) ao analisar o corpo dos soldados. Assim, para que haja a obtenção dos sentidos desejados, as estratégias empregadas pela emissora na construção da reportagem visam, sobretudo, normatizar as reações dos sujeitos envolvidos para que caibam melhor à narrativa pretendida. É preciso, sim, assegurar a todo momento que o que se vê provém da almejada esfera do autêntico, do campo em que o *self*, supostamente, se pronuncia de forma não mediada pelos meios de comunicação; contudo, o texto jornalístico não pode deixar brechas em relação ao signo representado em cena.

Por corpo dócil, entende-se aqui o corpo que introjeta a ordem, que se submete a uma temporalidade e a uma eficiência socialmente esperadas; o corpo que se adequa às regras implícitas e explícitas de conduta e, assim, atua na medida do encaixe à ordem social. Trata-se do indivíduo que “permanece no espírito ou no *ethos* da situação; ele não deve ser *de trop* nem parecer deslocado” (GOFFMAN, 2010, p. 21). É, portanto, o sujeito que consegue se comprometer à harmonia da encenação pública.

É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado (...). Nesses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de tão novo? Não é a primeira vez, certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições e obrigações (FOUCAULT, 2013, p. 132).

Voltemos à reportagem veiculada pela Record, *Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioria penal*. O que se observa enquanto estratégia narrativa é a normatização dos corpos em cena: há uma forte edição no conteúdo das câmaras de forma a adequá-lo ao sentido pretendido pela emissora. Quando o repórter narra que “Victor se assusta e entrega o celular”, a câmara torna-se estática e há o recurso do *close*, enfocando na mão estendida do estudante e na mão estendida do “ladrão” anunciado pelo texto, subentendendo-se a periculosidade do sujeito. Há outros sentidos possíveis às imagens exibidas, como uma suposta reação de Victor, que a certo ponto do vídeo parece empurrar o assaltante, mas ela é desconsiderada pelo texto verbal. Da mesma forma, a sequência mostra, em efeito de câmara lenta, o momento em que Victor leva o tiro na cabeça. Vemos em seguida o estudante cair, após a imagem em *flash* que documenta o disparo.



Figura 9 – A domesticação do gesto na reportagem *Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioria penal*

Tal direcionamento dos sentidos do corpo é reiterado por falas subjacentes à reportagem e ao campo jornalístico que são trazidas de modo a legitimar a argumentação (presente a todo tempo na fala da emissora) de que as câmaras proporcionam conteúdo de veracidade irrecusável; as câmaras dizem, provam, mostram, flagram, documentam, não sugerem. Ainda que os registros tenham baixa legibilidade, a imagem é elevada, na narrativa, como prova definitiva, e não como um signo possível do real.

A câmara, portanto, é protagonista e testemunha do que realmente aconteceu. A existência do vídeo afastaria das reportagens qualquer possibilidade de erro, visto que as “imagens mostram”, como aponta o próprio *off* do repórter. Não obstante, no encerramento do vídeo, a voz oficial de um delegado é apresentada para confirmar o peso do que diz a câmara – interessante constatar, de todo modo, que sua fala mesmo sugere interpretação, e não dedução por meio de provas irrecusáveis: “*O que eu percebo ali é que ele quer entrar no prédio. Ele está aflito, ele não está reagindo*”. A fala especializada do delegado, deste modo, problematiza uma dúvida que é desconsiderada pela estrutura narrativa.

Obtém-se, assim, uma narrativa que dociliza o corpo em cena, visto que há um novo enfoque midiático no qual as sensações e percepções do corpo são vistos como fonte de conhecimento. Tal qual postula Brooks (1995), a reportagem tira proveito de uma imaginação melodramática que credita ao corpo o sentido de veracidade máxima e de revelação do que pode se esconder por meio das tramas da linguagem verbal. Ainda que o discurso seja calcado na promessa de autenticidade (do corpo que expõe significados involuntários, tal como uma transpiração), concretiza-se afinal uma espécie de mutação melodramática imposta aos corpos dos sujeitos: eles precisam ser adestrados, domesticados, para que os índices do real proferidos nos 20 segundos de vídeo adequem-se a personagens bem constituídos, ainda que planos.

A reportagem reconhece o estatuto de verdade da câmara, pois, segundo o discurso atrelado a ela, a câmara nos oferece o contato inquestionável e definitivo com o acontecimento: a não reação de Victor Hugo, elevando-o à categorização de indefeso (e conseqüentemente a vítima, conforme papéis típicos de um melodrama), grande mote do discurso jornalístico nessa matéria, e o domínio do corpo do assaltante, cujos demais signos (como titubeação, nervosismo, conflitos internos) são desconsiderados pois humanizariam o personagem e tornariam mais difícil adequá-lo ao papel de vilão incontestável.

Todavia, o que se reconhece é uma espécie de evolução semiótica de índices corporais à categoria simbólica, pois a narrativa tipicamente adequada aos conteúdos dos dispositivos nos oferece tipos emblemáticos e representativos, tais como o vilão imoral (o ladrão que atira sem razão), a vítima irrecusável (o jovem que não reage). À luz da análise de Foucault (2013), é possível dizer que os corpos dos sujeitos são domesticados, tornam-se obedientes e coniventes com as intenções da reportagem, visto que a narrativa consolidada os adequa e os disciplina a determinados sentidos.

V. NOVOS EFEITOS DO REAL PRECONIZADOS PELO USO DAS MÁQUINAS DE VISIBILIDADE

Como vimos, a multiplicação de dispositivos que registram visualmente o mundo tem acarretado alterações nas linguagens das produções de telejornalismo, uma vez que os materiais gerados por eles são empregados como mecanismos para formatar narrativas mais autênticas, menos editadas pelas instâncias jornalísticas. Há, portanto, um desejado efeito de realismo que vem à cena pela apropriação dos conteúdos constituídos pelas chamadas máquinas de visibilidade, hoje em situação de onnipresença no mundo.

É importante, então, buscarmos compreender os caminhos percorridos pelas estéticas realistas – que, ainda que sejam construções culturais, são por vezes entendidas erroneamente como um estilo sem código, que realiza a simples mimetização do real – para que se enraizassem enquanto modo crível e desejável de representação do mundo e seus acontecimentos. Para Brooks (2005), a centralidade desta expressão estética se tornou tão forte na literatura que ela acabou normatizada enquanto sinônimo de romance, à medida em que outros modos de representação (como o realismo mágico, ficção científica, fantasias, metaficções) estabeleceram-se como variantes do romance realista.

Para certos autores, tal concepção deve ser reconsiderada, uma vez que o realismo seria um gênero (e não um impulso central da criação literária) que supõe que o mundo pode ser descrito “com um elo ingenuamente estável entre palavra e referente (...) e tudo isto para uma política conservadora ou mesmo opressiva”

(WOOD, 2011, p. 192). Esta visão simplista da estética realista, para Barthes (apud WOOD, 2011), encobriria seu caráter de convenção e o tornaria um dos mais confusos dos gêneros literários, por ter menor consciência de seus procedimentos.

Claro está que as visões sobre o realismo se desenvolveram sob um viés valorativo, que pressupõe caracteres ideológicos a esta estética. Jaguaribe (2007) assinala a existência de dois campos antagônicos que centralizam estes olhares: as linhas que observam a estética realista por meio de uma conexão vital entre representação e experiência da realidade; e as que se opõem a esta visão, entendendo que as convenções estilísticas do realismo mascaram os próprios processos de ficcionalização, “justamente porque as normas da percepção cotidiana se medem pela naturalização da ‘visão de mundo’ realista do momento” (id, p. 15).

A primeira visão relacionaria o realismo à mimese – ou seja, associa os signos realistas a um “ilusionismo espelhado, uma representação que parece copiar aquilo que existe no mundo” (ibid, p. 26), apagando a noção, pressuposta na outra visão, de que, de fato, “desde a Antiguidade clássica, esta ‘ilusão’ imitativa obedecia aos códigos específicos de verossimilhança que eram culturalmente engendrados” (ibid). A partir desta segunda concepção, que denuncia o realismo enquanto convenção, Eagleton (2015) sustenta o argumento de que a arte representacional seria, sob certo ponto de vista, a menos realista de todas, pois está atrelada ao impossível: dizer as coisas como elas são, o que é impossível de se fazer sem edição, angulação, recortes. Assim, haveria uma espécie de ‘trapaça’ na intenção de uma representação mimética, pois o mundo estaria mais próximo do caótico do que de uma narrativa organizada (id).

Para Jaguaribe (2007), ambas as visões devem ser endossadas, posto que não são excludentes: ainda que o realismo almeje captar o cotidiano de forma objetiva, estas representações são sempre socialmente codificadas, interpretações da realidade e não a realidade em si (ibid). Ou seja, assume-se aqui que o realismo se baseia na concepção de que se trata de um estilo

sem regras nem códigos, que promoveria a simples transposição dos acontecimentos ao signo que o representa, sob um efeito de translucidez – ainda que, por outro lado, a estética esteja sempre vinculada às leis e convenções vigentes para a representação. Deste modo, como lembra Eagleton (2015), seria mais prudente falarmos de realismos estéticos, ao invés de realismo enquanto sistema único, pois o conceito se transmuta ao longo do tempo.

Polydoro constata que há uma centralidade das estéticas realistas nas mídias, pois elas atenderiam esta espécie de pulsão pela transparência vigente na cultura.

Observa-se nos objetos midiáticos contemporâneos em geral uma vontade de transparência e um privilégio do visível que já eram motor do realismo do século XIX, quando surge tal conceito para designar os modos de representação calcados na imitação da realidade – embora deva-se ressaltar, como informam Auerbach (2011) e Gombrich (2007), que o ímpeto mimético nas artes não surge ali, mas milênios antes, na Grécia antiga, e sempre esteve entre as estéticas prevaletentes em períodos dominados pelo pensamento lógico-racional (2013, p. 6).

O realismo, como observam alguns autores, é essencialmente ligado ao visual, à reprodução imagética das coisas do mundo – ainda que esta não seja a única maneira de experimentar o mundo. Outros estilos, tais como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, preconizavam que a experiência da realidade talvez seja mais acessível por outros sentidos. Eagleton (2015), por exemplo, questiona a ênfase no realismo como modo representacional e sua conexão com o visível e o verossímil: “Não é parte da importância da arte libertar-nos dessas restrições, criando coisas como a Górgona, ou um sorriso sem o gato, que não existem na natureza?”¹ (id, s/p), indaga o autor.

A centralidade desta estética em países como o Brasil se daria também pela característica de sua baixa escolaridade e pelo predomínio avassalador da cultura audiovisual. Deste modo, a presença forte do realismo nos produtos

1. Tradução pessoal da autora.

culturais opera também como mecanismos que diagnosticam nossa vivência social e nos aproximam ao cotidiano das grandes cidades e suas regiões marginais (JAGUARIBE, 2007).

As obras realistas, por essência, direcionam-se em especial ao que ocorre no espaço do ordinário, do banal. É esta perspectiva que leva Brooks (2005) a definir a estética fundada pelo romance realista como aquela que busca remover os telhados das casas para que possamos espiar o que há sob eles. Já Jaguaribe (2007) destaca o caráter pedagógico do interesse pelo mundano pelas obras realistas, visto que elas operariam como uma espécie de instrução quanto à realidade, de modo “a formar um público de leitores e espectadores aptos a decodificarem o social de acordo com o empirismo crítico da observação” (id, p. 24). Assim, para as estéticas realistas, “não se trata apenas de que o cotidiano seja valorizado como experiência significativa, mas sim a noção extraída do pensamento científico de que o artista pode atuar como um observador imparcial e objetivo da vida tal como ela é” (ibid).

Há, na premissa do realismo, uma continuidade com a busca pelo que está restrito à esfera dos bastidores (GOFFMAN, 2004), pelo rompimento das fronteiras entre a performática vida pública, regida pelo controle e pela manutenção das hierarquias, e a que se desenrola em âmbito privado. Nas palavras de Brooks (2005), o estilo se sustenta, originalmente, na exibição das vidas privadas daqueles que não são excepcionais, das existências ordinárias, destacando-se assim o heroísmo da vida de todos os dias. Conforme Eagleton (2015) constata – ao investigar a clássica obra *Mimesis*, de Auerbach (2004) –, a força do realismo enquanto forma artística reside no fato de abordar a vida das pessoas comuns com extrema seriedade, em contraste com uma arte neoclássica antiga, estática, hierárquica e socialmente excludente.

Haja vista a nebulosidade no conceito de realismo, é preciso atentar aos processos que levaram à constituição desta linha estética como sistema central para a representação do mundo, de modo a entender como se instala a atratividade pelas coisas entendidas como mais reais em detrimento a outras

formas artísticas, bem como para estabelecer as relações entre o realismo com certas ideologias vigentes – as quais, sem dúvida, conectam-se com as premissas ideológicas que sustentam o funcionamento do jornalismo.

5.1. A visão realista enquanto sistema coerente de representação do mundo

Ao constatar a dimensão angariada pelo realismo enquanto estética, Eagleton (2015) argumenta que conceituar algo como realista é extremamente problemático, pois este seria um dos termos artísticos mais esquivos a uma definição homogênea. Delimitar algo como irreal é diferente de chamá-lo de não realista, por exemplo, pois é possível produzir um signo que não seja representacional – no sentido de figurativo –, mas que convença enquanto representação viável do mundo².

Por outro lado, ainda que a expressão realista remeta a formas de representações imagéticas que mimetizem o seu objeto correspondente do mundo, não é possível falar apenas de um tipo de realismo, mas de vários, pois “não se pode decidir se um trabalho é ou não realista apenas o analisando”³ (id, s/p). Ou seja, tratar de realismo e verossimilhança (que diz respeito à possibilidade de um signo parecer real) pressupõe atentar à representação de acordo com os modos convencionais de se retratar o mundo.

Em outras palavras, conforme esclarece Eagleton, “não podemos comparar uma representação artística com o mundo tal qual ele é, pois como o mundo já é, por si, uma questão de representação”⁴ (ibid, s/p). Sua abordagem sugere proximidade à perspectiva semiótica, que entende que o mundo só é acessível por meio de signos, os quais tendem sempre “à revelação (nunca atingida de fato, de modo perfeito ou infalível) da completude do objeto a que

2. Tradução pessoal da autora. No original: “unrealistic, for example, is not necessarily the same as non-realist. You can have a work of art which is non-realist in the sense of being non-representation, yet which paints a convincing picture of the world”.

3. Tradução pessoal da autora.

4. Tradução pessoal da autora.

se refere” (MARTINS, 2005). Ou seja, pensar a arte realista apenas como mimese apaga a constatação de que ela é, por fim, representação, tal qual todas as demais correntes estéticas concretizadas com outros fins.

É necessário, portanto, refletir sobre os processos de alicerçamento da arte realista como uma das mais desejáveis e atraentes, chegando a normatizar, de alguma forma, os demais estilos. É neste contexto que a pulsão por aquilo que parece mais próximo do real ganha legitimidade e ratifica a onnipresença das máquinas de visibilidade nas narrativas jornalísticas, em virtude dos novos efeitos realistas anunciados por elas.

Ao analisar a valorização das narrativas realistas na contemporaneidade, Figueiredo (2015) retorna às origens do romance no século XIX. Conforme constata, o gênero nasce ali sob a perspectiva realista, incorporando a categoria épica fundamental da objetividade, na tentativa de “decifrar o enigma do mundo exterior” (id, p. 31).

Essa objetividade épica perseguida pelo narrador, no esforço de contar sem distorções aquilo que aconteceu, foi, ao longo do tempo, crivada pela contradição, que lhe era inerente, entre a universalidade do pensamento, com seus conceitos gerais, e a resistência que o acontecimento singular lhe opunha (ibid).

Ou seja, a premissa do realismo se consolida em associação a uma visão de mundo permeada por ideais positivistas, pelo triunfo da racionalidade experimental e pela desmagificação do mundo, por meio de um processo histórico que enraíza o secularismo e enfraquece a crença mística em forças ocultas. Em outras palavras, “há, neste ideário do realismo, uma desconfiança em relação aos poderes transformadores da imaginação” (JAGUARIBE, 2007, p. 24) e a estabilização da crença do acesso ao mundo por meio de sua exterioridade – o que seria obtido, em parte, mediante os métodos típicos da ciência. Assim, o movimento realista se associa à concepção de uma época moderna que entende o homem como centro de um mundo a ser explorado

conforme suas necessidades e vontades, sustentado pelo propósito máximo da ciência: “O de conhecer as coisas com o intento de dominá-las, de dispor o mundo conforme interesses específicos” (POLYDORO, 2012, p. 137).

Não obstante, a separação entre os pensamentos mitológico e racional, até então imbricados, efetuada pelo desenvolvimento da concepção moderna da ciência no século XVII (MORIN apud POLYDORO, 2012), acarretou em mudanças na concepção do real e do seu acesso a ele. A perda da magia e a introdução de um imaginário secular gerou uma “crise de sentidos, na medida em que a ciência e a técnica não seriam capazes de oferecer explicações sobre o significado da existência humana” (JAGUARIBE, 2007, p. 20); passa-se então a buscar a perspectiva de transformação, de transgressão social, por meio das representações fidedignas do mundo.

Ao tecer o questionamento das engrenagens sociais que promovem a opressão social, ao buscar as nuances subjetivas e psicológicas dos seus personagens, ao pintar e fotografar o cotidiano dos anônimos, o realismo crítico promoveu uma visão ‘desencantada’ do mundo que, entretanto, dialogava com os anseios e aspirações de mundos melhores (id, p. 25).

Em seguida, as correntes estéticas posteriores ao realismo crítico – linhas vanguardistas, como o surrealismo, futurismo, dadaísmo – marcam oposição às premissas realistas no intuito de combater a normatividade gerada pela racionalidade instrumental, a fim de retomar a função poetizadora da arte (ibid). O romance moderno propõe então uma dissolução e um questionamento da premissa realista, escancarando o que seria a irrealidade de uma ilusão que permeava a arte que se propunha representar o verdadeiro e confundia aparência com verdade; “o realismo que, reproduzindo a fachada, apenas produzia o engodo” (FIGUEIREDO, 2015, p. 31). Assume-se a ideia de que ato de narrar o real, ao invés de se aproximar de um “foi assim”, deveria ser entendido “como se” (id) – revelando, assim, uma concepção cética quanto às possibilidades de se narrar o mundo objetivamente.

Portanto, o que o sujeito moderno chama de real provém da concepção de uma construção humana, e não de algo já existente anteriormente, conforme postulavam os gregos. A ideia de real começa a abranger “apenas aquela parte dos existentes seccionadas de maneira a entender a visada racionalista e a concretude do cálculo (...) mas este real que existe concretamente só é considerado real se puder ser observado e comprovado racionalmente, isto é, um objeto de cálculo e medição pelo sujeito-homem” (POLYDORO, 2012, p. 137). Em outros termos, “onde a antiguidade e a modernidade enxergaram ser, o que sempre houve foi valor. E o valor modifica-se por fatores contingenciais, históricos” (id, p. 138). Passa-se, então, de uma percepção de real que investe na noção de revelação e desencobrimento para outra que o entende como construção histórica, social e cultural, mediado sempre pela mente humana (ibid).

5.2. Estratégias de realismo e proximidade por meio da narrativa em primeira pessoa

O questionamento quanto à objetividade e à possibilidade de mimese do real começa também a permear o conceito da narrativa. A convenção narrativa da terceira pessoa no romance realista, entendida enquanto mecanismo que garante aos leitores uma fabulação crível a partir da perspectiva de seu caráter referencial, como apontava Barthes (apud FIGUEIREDO, 2015), é contestada e abre espaços a outros formatos. O foco narrativo em primeira pessoa, por exemplo, multiplica-se e legitima-se em relatos que se fundamentam na assunção de pontos de vista pessoais, que relativizam a ideia de certeza absoluta.

Jaguaribe (2007) reflete sobre a ascensão de um realismo que prioriza a experiência vivida, em detrimento a um conhecimento pautado apenas pela distância e pela observação empírica – algo que angaria espaço em uma sociedade saturada de imagens, narrativas e informações. Para Figueiredo (2015), a primeira pessoa abre espaço para um realismo a que chama de antropológico, que se sustenta no registro do depoimento do outro, das minorias excluídas.

Neste tipo de realismo, a credibilidade do relato não é conferida pela objetividade ou transparência do discurso do narrador, mas, ao contrário, pela ênfase no lugar de onde fala, procurando-se, também, deixar claros os recursos utilizados no registro dos depoimentos alheios, embora seja sempre o intelectual burguês aquele que colhe, seleciona e organiza as palavras e as imagens do outro (id, p. 33).

Assim, a vivência da experiência, incorporada pela narrativa em primeira pessoa, tem sido incorporada ao jornalismo também pelo uso de dispositivos tecnológicos em situação de ubiquidade. Observa-se nos telejornais a confecção e veiculação de reportagens que se utilizam de câmaras situadas no lugar do olho humano, gerando uma narrativa que, 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 câmara” (id, p. 101).

É o que vemos na reportagem *Câmara em capacete registra assalto a motociclista*⁵, veiculado no telejornal SPTV Segunda Edição, da Rede Globo, 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 câmara Go Pro⁶ acoplada ao capacete de um motociclista, que captura um assalto sofrido por ele, sob um foco narrativo em primeira pessoa. Trata-se, conforme a categorização proposta ao longo deste livro, de uma câmara omnipresente amadora (pois o dispositivo não foi criado para fins jornalísticos, e o registro é feito pelo motociclista e aproveitado posteriormente por profissionais).

A reportagem totaliza 1 minuto e 33 segundos, dos quais 40 segundos são reservados para a reprodução do vídeo capturado pela nova câmara do motociclista (o texto em *off* do repórter Roberto Paiva destaca que era o fim de semana em que estreava o novo equipamento). A câmara – que também se torna uma espécie de personagem desta narrativa, visto que é destacada

5. A reportagem está disponível em <<http://bit.ly/1w25UxM>>. Acesso em 13 de outubro de 2015.

6. Trata-se de uma pequena câmara 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.

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.



Figura 10 – A experiência carnal da narrativa em primeira pessoa capturada pela câmara omnipresente amadora

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 câmara nova no capacete. O fim de semana tinha tudo para ser só de alegria para um motociclista que rodava na Zona 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 câmara flagra o excepcional, a quebra da monotonia habitual, através da 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 câmara, a partir do corpo que reage instintivamente; ou seja, o corpo

que escapa para além do controle do *self* concretizado pela mera assunção de estarmos sendo observados (GOFFMAN, 2004). Na narrativa que privilegia a participação e o testemunho, o corpo é crucial por “implicar o sujeito em seu próprio depoimento, à maneira de uma asserção de verdade trazida na pele, ou nos olhos” (LAGE, 2015, p. 4).

A câmara onnipresente 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.

Além disso, a narrativa consolida uma estética realista baseada na sensação de uma experiência carnal, vívida – o que, supostamente, traria uma visão mais autêntica e completa sobre o ocorrido, em detrimento a uma narrativa anêmica convencionalizada pelo telejornalismo.

Assim, esta exploração da narrativa em primeira pessoa se insere em um movimento mais amplo que valoriza a subjetividade, a vivência 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 câmara *Go Pro* revela que a imagem 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 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 estratégias⁷ que visam ancorar os fenômenos apresentados pela narrativa jornalística como uma produção do tempo presente, do instante em que se assiste (id).

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, também uma estratégia argumentativa.

Por outro lado, a ubiquidade das câmaras omnipresentes – tais como as câmaras de celulares e as *Go Pro* – possibilita outras modalidades de registro que asseguram uma suposta proximidade ao real ao 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 intimista, 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 impressão de transparência. Ao ostentar o suporte que registra, a partir da evidenciação do real abrupto (a câmara 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 programa jornalístico *Profissão Repórter*, cujas estratégias se fundamentam na exposição de um real não preparado, para além de uma acomodação nas convenções jornalísticas, evi-

7. 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.).

denciando 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 (CORÇÃO, 2012, p. 161).

A atratividade das imagens das câmaras omnipresentes 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 a 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 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 câmara omnipresente 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 um 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 o apagamento da percepção de que, afinal, assistimos a um material editado e que opera a favor de uma narrativa fortemente controlada pela instância jornalística.

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 o apagamento de outros possíveis. Na observação das estratégias empregadas na reportagem *Câmara 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 sógnicos normalmente associados às câmaras 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 partícipe da cena.

Ainda que calcadas no reconhecimento de uma imediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) do que se vê – em outras palavras, na aparência de um real não mediado pela câmara, 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, com dos *games*; 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 público 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.

5.3. Realismo enquanto perspectiva ideológica e política

Não obstante, ainda que a premissa da objetividade realista passe a ser posta sob desconfiança, ao retomarmos a força do realismo enquanto sistema estético constata-se que o prazer pela imitações e reproduções das coisas do mundo (BROOKS, 2005) se fundamenta sobretudo na sua perspectiva de subversão e de choque – pela perspectiva transformadora do mundo quando se ocorre o contato efetivo do público com aquilo que seria o real em si, em sua forma mais bruta.

Jaguaribe (2007) se refere a esta compreensão do realismo como choque pelo que chama de uma pedagogia da realidade (id, p. 12), que envolve o intuito de colocar o receptor em confronto com o real. Ao analisar os novos códigos realistas vigentes no Brasil – observáveis, por exemplo, na narrativa cinematográfica que pretende retratar situações das regiões marginalizadas do país –, a autora constata que estes formatos “querem aguçar a percepção de nossa condição no mundo por meio de imagens e narrativas que desestabilizem clichês, sem que isso implique experimentalismos ao estilo das vanguardas de antigamente” (ibid, p. 13).

O poder subversivo do realismo remete à própria origem do estilo na literatura. Georg Lukács, defensor do realismo crítico no romance burguês, já postulava que esta estética deveria estar atrelada aos propósitos humanís-

ticos do século XIX, de modo a descortinar os mecanismos sociais e revelar os trâmites da história (ibid, p. 33). É esta também a perspectiva da abordagem de Auerbach (2004), na clássica análise trazida em *Mimesis*, estudo que percorre obras monumentais da literatura mundial – de Homero, Dante e os textos bíblicos a Montaigne, Cervantes, Woolf, Goethe, Stendhal e outros – em busca das marcas de realismo encontradas nesses textos.

No muito conhecido capítulo inicial, *A cicatriz de Ulisses*, Auerbach (id) contrasta as narrativas literárias da *Bíblia* e da *Odisseia* de Homero para descrever como o funcionamento de diversas formas de representar a realidade é determinado pelos contextos histórico, ideológico, cultural, religioso ou filosófico das obras. Ao observar a narrativa da *Odisseia*, o autor constata que tanto as personagens quanto os processos físicos e psicológicos são planos, apresentados de forma visível, clara, sem espaço para reservas de informações ou elementos de tensão, refletindo assim o ideal grego de narrativa. Já na *Bíblia*, mesmo as personagens mais simples mostram-se psicologicamente complexas, embora apresentadas com grande economia de detalhes – deste modo, a própria leitura e compreensão do texto já estariam condicionadas ao pensamento cristão da Antiguidade. Nas palavras de Auerbach:

O mais importante é a multiplicidade de camadas dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma da dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só na sucessão, no revezamento das paixões; enquanto que os autores judeus conseguem exprimir as camadas simultaneamente sobrepostas de consciência e o conflito entre as mesmas (2004, p. 10).

Ao confrontar os dois textos, Auerbach (id) conclui que os poemas homéricos desenvolvem a ideia de que a vida só ocorre na classe senhorial – a qual, por vezes, chega a esquecer seu caráter de classe para naturalizar-se como único modo de existência possível –, representando a classe popular, nas raras vezes em que é representada, através de uma perspectiva cômica. Por

outro lado, a riqueza psicológica dos textos bíblicos – por consequência, seu caráter realista – surge ao retratar a vida do povo, pois “já desde o princípio, nos relatos do Velho Testamento, o sublime, trágico e problemático se formam justamente no caseiro e cotidiano” (ibid, p. 19). O que a análise de Auerbach parece nos apontar são alguns dos pontos essenciais do estilo realista: o fato de que, desde os seus primórdios, o realismo foi visto como a forma artística que retrata a vida da classe popular, a voz de um humanismo populista, antifascista, a representar as pessoas comuns e reais na literatura, muito antes de elas terem qualquer expressão no campo político (EAGLETON, 2015, s/p).

Em um ensaio no qual analisa a obra *Mimesis*, Eagleton (id) postula que Auerbach – um judeu refugiado dos nazistas em Istambul, que teria escrito o livro de acordo com crenças políticas e religiosas – revela, em sua discussão, uma visão política e religiosa acerca dos códigos realistas: sob os modos de representação do realismo, estaria subjacente a influência do Cristianismo. Seria no próprio relato cristão, no qual Deus reencarna como pobre e indigente, que essa tendência realista teria se estabelecido, assim como a temática sempre presente das reversões carnavalescas entre alto e baixo, ricos e pobres, teria seu surgimento vinculado às personagens históricas da Bíblia.

As raízes do realismo, portanto, estariam associadas à ideia de salvação cristã, aos dogmas ligados ao cotidiano como amar o próximo e ajudar os miseráveis – sob a tendência de retratar as pessoas comuns com dignidade, estaria escondida a tentativa da própria redenção. “O que aparece através do realismo é a Revelação”, argumenta Eagleton (ibid, s/p).

Para Barthes, que parecia compactuar de visão semelhante à de Auerbach (2004), o realismo não se referiria à realidade nem seria realista: “O realismo, dizia Barthes, é um sistema de códigos convencionais, uma gramática tão omnipresente que nem notamos como ela estrutura a narrativa burguesa” (WOOD, 2011, p. 195).

Assim, o que Auerbach (2004) argumenta é que, enquanto a cultura antiga impossibilitava o tratamento sério às pessoas comuns, o realismo moderno absorve as forças históricas para trazer à tona a vida da classe popular. Sob tal perspectiva, o realismo teria, desde suas origens, um caráter intrinsecamente político e valorativo, atestando potencialidades e intuítos de transformação social por meio dos signos que se pretendem mais reais.

Na premissa da representação realista, portanto, jaz uma concepção sobre o poder subversivo do real: o contato com o mundo seria, por si só, potencialmente transformador da sociedade. Tal perspectiva é posta sob suspeita por Eagleton (2015), que questiona a significação política empregada por Auerbach (2004) na análise.

Não há razão para assumir que uma arte sintonizada com a vida comum será mais radical politicamente do que as próprias pessoas comuns já o são espontaneamente (...) Também não é verdade, como populistas românticos como Auerbach e Bakhtin tendem a acreditar, que a vida diária é de alguma forma mais ‘real’ que tribunais e casas do campo. (...) Não há nada inerentemente valioso sobre o dinamismo e a mutabilidade, como Auerbach parece entender (EAGLETON, 2015, s/p)⁸.

Deste modo, Eagleton (id) opõe-se à assunção de que as representações realistas sejam superiores a outros sistemas estéticos, pois tal ideia acarretaria em uma visão estreita da literatura, desconsiderando o poder transgressor e revelador da verdade de uma série de títulos e personagens assumidamente não realistas – como as bruxas em *Macbeth*, de Shakespeare, o Gulliver de Jonathan Swift ou os protagonistas de Samuel Beckett. Para o autor, o preconceito com o que se entende por estereótipos – ou seja, representações que partem de um esquema coletivo fixado, correspondendo à ideia comum e simplificada que é associada ao exemplar típico de alguma espécie (AMOSSY; HERSCHBERG PIERROT, 2001) –, em favor das personagens sutis, plausíveis, carnisais, é um dos mais arraigados no cânone da literatura atual (EAGLETON, 2015).

8. Tradução pessoal da autora.

A perspectiva de defesa do realismo, que se associa à visão de alguns autores, coloca sob consideração um movimento cultural que traz à luz “uma nova evocação de realidade nas tendências expressivas da literatura e das artes, que procura criar efeitos de realidade, na transgressão dos limites representativos do realismo histórico” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 78), movimento este que postula a necessidade do choque e do impacto causados pelo contato – sobretudo imagético – com o real em sua forma mais árida, sem tratamentos estéticos ou edições posteriores.

Conforme se observa em diversas mídias – como na literatura, no cinema, na fotografia e nos veículos comunicacionais –, os atuais códigos estéticos realistas então assumem a tarefa de “desferir o pancadão do real” (JAGUARIBE, 2007). Em outras palavras, atrelam-se a uma espécie de compromisso à produção de um realismo traumático que se sustenta por uma “ansiedade de articular e de intervir de modo efetivo sobre uma realidade presente conturbada” (SCHØLLHAMMER, 2015a, p. 1).

Assim, as atuais linhas estéticas – entre as quais descendem as que amparam e renovam as narrativas dos telejornais – prezam pelo contato, pelos signos que explicitam registros calcados na exposição do flagrante, do trauma, de tudo o que se pretende mais real que a sua própria representação. Privilegiam-se os signos que têm potencialidade de impacto e transgressão, de causa de um choque ao espectador – a imagem violenta, conforme conceito por Jost (2007), ou a imagem poluída, na perspectiva de Martins (2009). Não por acaso, muitos dos registros que são aproveitados nas reportagens são imagens nas quais pouco se vê, mas que causam sensações claramente atreladas às estratégias narrativas impostas a eles, como já analisado.

Atentando a esta tendência, Foster (2014) observa uma mudança em relação à conceituação “do real como entendido como feito de representação ao real entendido como um evento de trauma” (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 81). Para este autor, as atuais estéticas realistas se legitimam apenas quando buscam reproduzir os efeitos sensuais e afetivos semelhantes aos choques com a realidade com o próprio sujeito; ou seja, “na contemporaneidade, a

tendência é procurar reproduzir este efeito inaugural através da experiência vicária de trauma que pode apenas ser evocada, já que articula um limite intransponível na representação, um lugar de silêncio, do invisível e do inarticulável” (id, p. 82).

Por outro lado, as consequências desta normatização da experiência do trauma, do choque pelo contato com o que é indizível, envolvem a impossibilidade de comunicação e mesmo um efeito narcotizante do espectador, que se torna imune àquilo que vê. É isto a que Foster (2014) denomina de retorno do real, entendido como o resultado do efeito de superexposição a um hiper-realismo que se concretiza como “um subterfúgio contra o real, uma arte empenhada não só em pacificar o real, mas em selá-lo atrás das superfícies, embalsamá-lo nas aparências” (id, p. 137).

O espectador que é exposto continuamente a este choque do real acaba por anestesiar-se – no sentido de dessensibilizar-se aos estímulos estéticos, tornar-se resistente ao trauma – perante aquilo que vê. Para Schøllhammer (2002), a expectativa humanizadora da imagem bruta, o desejo por transcendência e a universalidade de tais registros são frustrados por um processo que gera a incomunicabilidade da experiência vivida. O excesso de narrativas realistas, bem como a naturalização desta estética, produziria o “cardume de narrativas, imagens e gêneros literários que inundam o mercado não como ‘arte viva’, mas como produtos a serem consumidos, desprovidos de potencial político” (JAGUARIBE, 2007, p. 40).

O problema surge quando aparece em forma de um ‘trauma secundário’ em consequência da exposição contínua de morte e sofrimento. O efeito estético, que inicialmente pode mobilizar o espectador eticamente, acaba causando insensibilidade diante da realidade representada. No limite, a denúncia da realidade extrema pode acabar corroborando com o efeito indesejado de irrealidade, resultado da exposição rotineira e constante desses fatos pelos meios de comunicação (SCHØLLHAMMER, 2002, p. 89).

Assim, os conteúdos concretizados pelos dispositivos de registro de real estão em consonância a uma pulsão pelo contato com o real abrupto, associando-se a uma perspectiva de transformação e choque que só seria possível por meio destes signos. No intuito de nos aproximarmos aos novos efeitos de real concretizados pelas máquinas, urge aqui buscar compreender de que forma os signos que se pretendem realistas se postularam enquanto modos mais críveis para representar o mundo. Para tanto, pretende-se investigar as atualizações da inserção de pormenores supérfluos na narrativa, conforme a clássica análise trazida por Barthes (1988).

5.4. O efeito de real: a ilusão da inserção de um objeto na narrativa para além de sua representação

Em um ensaio intitulado *O efeito de real*, Barthes (id) propõe-se a apontar a funcionalidade de um elemento da narrativa literária visto por ele como “uma espécie de luxo da narração” (ibid, p. 159), o qual categoriza como pormenor supérfluo – intentando, assim, indicar o papel de um componente ainda não suficientemente explicado pelas análises literárias tradicionais. O empreendimento proposto pelo autor busca investigar de que forma a narrativa literária realista opera para causar a impressão de real (não por acaso, Barthes aplica a análise na narrativa absolutamente minuciosa de Gustave Flaubert).

Como o próprio título do ensaio já sugere, Barthes (ibid) busca analisar as formas pelas quais o chamado pormenor supérfluo – elemento narrativo que operaria como uma espécie de enchimento à trama, por aparentemente não possuir finalidades específicas – assegura ao texto a impressão de que há ali a inserção abrupta do real, para além de qualquer função literária (como, por exemplo, a descrição ou a composição da cena). Para tanto, o autor investiga a narrativa de *Un coeur simple*, conto no qual Flaubert insere alguns signos (mais especificamente, um relógio barômetro que não se vincula a demais elementos na trama, nem opera como um recurso simbólico de classe) que transgridem as funções consolidadas dos componentes de uma narrativa literária.

Conforme Barthes (ibid) conclui, o pormenor supérfluo acarretaria em um rompimento com a narrativa tradicional clássica por meio da reivindicação de uma função outra, para além da descrição (ainda que guarde parentesco com ela): atrela-se à busca da verossimilhança. O pormenor supérfluo, então, não dependeria exatamente de uma função estética, mas de uma obediência ao real. Este elemento operaria por meio de uma trama ordenada entre um significante (a representação) e o significado (o real em si), expulsando o significado possível (interpretação), de modo a dar espaço à inserção quase brutal do objeto no texto, causando assim uma ilusão de acesso sem mediações ao real. Seria consolidado assim o efeito de um detalhe inexpressivo, aparentemente sem função, em detrimento de um detalhe expressivo, que é convocado a serviço de um sentido na narrativa (WOOD, 2011). Este detalhe serviria apenas para preencher uma cota necessária ao convencimento do leitor que aquilo que lê é real, ainda que não seja (id).

Ao esmiuçar o efeito de real preconizado por este elemento, Barthes (1988) constata que o pormenor supérfluo rompe com o caráter preditivo da estrutura geral das narrativas tradicionais. Na convenção estabelecida por estas narrativas, todos os elementos empregados a um texto costumam se atrelar a significados seguintes: por exemplo, a inclusão de um objeto qualquer sempre prediz algo a respeito do cenário constituído ou de algum personagem, como uma louça que é descrita em um ambiente burguês porque aponta a um simbolismo de classe, ou então porque retornará à narrativa por estar atrelada a alguma ação (será quebrada, operará como um elemento de intriga etc.).

Presentes na composição literária, estes elementos – os objetos, as coisas; *things*, nos termos de Brooks (2005) – são cruciais para a consolidação de uma visão realista.

Você não pode, argumenta o realismo, representar as pessoas sem levar em conta as coisas que elas utilizam e adquirem como formas de defini-las – suas ferramentas, móveis, acessórios. Estas coisas são, de fato, parte da definição de seu caráter, sobre quem elas são ou quem argumentam ser (id, s/p)⁹.

O pormenor supérfluo, por outro lado, está lá aparentemente sem função preditiva: ele simplesmente existe, e finge seguir o real de maneira escrava – concretiza, portanto, o efeito da ilusão referencial (como se fosse possível inserir não o signo na narrativa, mas o real em si, ou o significante sem o significado). Trata-se de um elemento irrelevante, ao menos na aparência, cuja função é criar uma atmosfera de realidade: “Ele simplesmente diz: ‘sou o real’ (ou, se vocês preferirem: ‘Sou o realismo’)” (WOOD, 2011, p. 84).

Um objeto como o barômetro, prossegue Barthes, supostamente denota o real, mas na verdade o que ele faz é significá-lo (...). Isso sugere que o realismo em geral não passa de uma questão de falsa denotação. O barômetro pode ser trocado por centenas de outros objetos; o realismo é um tecido artificial de meros signos arbitrários. O realismo oferece uma aparência de realidade, mas é de fato totalmente falso – o que Barthes chama de “a ilusão referencial” (id).

Este efeito da ilusão referencial é fundamental, portanto, para que possamos compreender a força das narrativas realistas e a legitimação operada pelas imagens geradas pelos dispositivos de visibilidade. Por meio de tal efeito, obtém-se a sensação estética de contemplar-se o real abrupto, sem intervenções; deste modo, o efeito do real e a retórica da verossimilhança “deveriam ser acionados não para meramente configurar o quadro mimético dos costumes, mas para mascarar os próprios processos de ficcionalização e assim garantir ao leitor-espectador uma imersão no mundo da representação” (JAGUARIBE, 2007, p. 27).

9. Tradução pessoal da autora.

O que a análise de Barthes (1988) parece apontar é a centralidade deste elemento narrativo para a constituição de uma estética realista. Ainda que tenha sido observado pelo autor na narrativa literária, os efeitos de real preconizados pelos detalhes irrelevantes encontram consonância em outras estéticas, e explicitam, por sua vez, o objetivo de inserir os acontecimentos do mundo sem mediações – o que constitui, certamente, um efeito retórico. Assim, tais elementos associam-se a uma pulsão pela concretização de “um discurso sem regras, a não ser o de representar sem distorções o real, assegurando um contato imediato com o mundo tal como ele é” (FIGUEIREDO, 2015, p. 33).

Figueiredo (id) identifica este movimento na cultura como uma cruzada contra o artifício, ou seja, a um ímpeto, observável em muitos produtos culturais contemporâneos, que se baseia em duas grandes premissas: o de se representar o real sem as mediações humanas, intentando concretizar o efeito de ilusão referencial analisado por Barthes (1988); ou o de explicitar todas as mediações que cercam a produção de uma representação, o que justificaria, por exemplo, a proliferação dos relatos em primeira pessoa, que exporiam os processos de ficcionalização do discurso.

Esta chamada “ideologia da não intervenção” (FIGUEIREDO, 2015, p. 35) – considerada problemática por muitos autores – assume que o “talento artístico tenderia a ser considerado uma nódoa, algo equivalente à insinceridade, à trapaça” (id). Ou seja, as representações se tornariam mais desejáveis à medida em que parecem menos mediadas ou roteirizadas, ou que se assumem enquanto relato condicionado à subjetividade de alguém. Em um ambiente em que as imagens e os relatos são abundantes, inspirando um “ceticismo epistemológico vigente” (ibid, p. 39), o espectador passa a se atrair por aquilo que leva a chancela do real, ao que é raridade, ao que choca os sentidos.

Enquanto produto que repercute as forças sociais, o jornalismo se vê instado a batalhar a permanência de seu *status* de discurso relevante sobre o real, frente a um panorama em que há uma desconfiança quanto aos mo-

dos de narrar, associando-os a um certo afastamento do mundo. Os códigos realistas – que, historicamente, apagavam as convenções de representação, trazendo a proposta de uma espécie de olhar límpido e mesmo onisciente quanto ao objeto que representavam – precisam se readequar para que possam assegurar sua importância em uma esfera marcada pela midiaticização. Para tanto, é preciso procurar uma estética mais árida, bruta – que propague um sentido possível de ser menos mediada pelas instâncias jornalísticas.

Compreende-se a emergência destes relatos a partir de uma necessidade de afirmação discursiva que, simultaneamente, autoriza uma nova espécie de realismo. Se as mediações acabam por colocar uma capa de ficção em todo o mundo e, como isso, fazem balançar a antiga transparência – agora vista, também pela onnipresença do midiático, com desconfiança – abre-se espaço para a chamada autoficção (COSTA; POLYDORO, 2012, p. 3).

Não obstante, esta leitura da não intervenção e da autoficção apagam, em alguma medida, a concepção já consolidada de que os modos de representação são sempre convenções, e que mesmo as estéticas consideradas não intervencionistas – como a premissa do plano-sequência que sustentava o cinema direto, conforme postula Penafria (2012) – apenas existem por meio de um recorte, de um olhar, seja humano ou maquínico. Ainda que Figueiredo sustente que “colocar uma câmara para filmar um acontecimento já seja, de alguma forma, ficcionalizá-lo” (2015, p. 35), seria mais preciso dizer que toda representação é, em essência, um signo parcial e falível que aponta ao objeto ao qual representa.

Ou seja, mesmo as narrativas que propõem um efeito de transposição do real, de translucidez quanto àquilo que apresentam, pressupõem o uso de convenções, olhares, angulações, escolhas. O que tais signos realistas operam, por outro lado, é a imperceptibilidade dessas convenções; em outras palavras, “a invisibilidade do representado das condições de produção e re-

apresentação favorece, sem dúvida, uma maior credibilidade das imagens. O espectador assume como natural a proximidade entre o que vê no ecrã e o seu quotidiano” (PENAFRIA, 2012, p. 2).

A chamada ideologia da não intervenção, a retomada de um movimento antiartístico, encontra ressonância em vários produtos midiáticos – entre os quais se incluem as narrativas do jornalismo – e expressam o desejo “de reencontrar o real em estado bruto: mesmo que se admita a impossibilidade de captá-lo plenamente, trata-se de, pelo menos, ir ao encontro dos vestígios por eles deixados” (FIGUEIREDO, 2015, p. 38). Enquanto discurso que se pretende referencial, o jornalismo tenciona reiterar este efeito de não intervenção por meio das chamadas máquinas de visibilidade, no intuito de retomar um desejado efeito de transparência quanto ao real que se desenrola para fora da tela.

5.5. Redesenho nos conceitos de acontecimento e de transparência no jornalismo

Constata-se, portanto, que os dispositivos de registro do real popularizados nos conteúdos telejornalísticos estão em consonância com o discurso ideológico que, historicamente, sustentou o funcionamento do jornalismo: a transposição de um acontecimento à narrativa da forma mais fidedigna quanto for possível. Este é o princípio fundante da atividade jornalística, ainda que ele tenha sido problematizado por praticamente todas as teorias que estudaram os processos da produção noticiosa. É neste sentido que Henn (1996), ao empregar uma leitura semiótica à construção da pauta, defende que a atividade jornalística tem como base de seu funcionamento uma meta genérica: o desvendamento de um objeto, não importa quais sejam os resultados desta inquirição.

A atividade jornalística, mesmo não reunindo as exigências para ter envergadura científica, caracteriza-se pela busca da verdade. Chega, inclusive, a amparar-se em certos métodos de investigação catalogados pelos manuais de redação, que têm mais a utilidade de códigos de referência para a abordagem dos fatos (id, p. 99).

Sob tal perspectiva, o produto básico do jornalismo, a notícia, se configuraria – ao menos idealmente – como a representação de uma ocorrência tal qual ela se deu, de forma isenta e imparcial. A objetividade, enquanto doutrina moldada pelo positivismo, postula que o jornalismo deve existir enquanto espelho do real. Ser objetivo, portanto, diz respeito à premissa de que os processos jornalísticos devem trilhar caminhos em busca daquilo “que tem idêntica validade para todos os sujeitos e todos os seus correlatos (objetos, fenômenos) numa experiência” (SODRÉ, 2009, p. 28). Em outras palavras, pode-se dizer que o conceito de objetividade se consolidou enquanto um mecanismo necessário para a concretização deste produto chamado notícia, ainda que “a objetividade, semioticamente falando, exista na condição de uma meta que anima todo o processo sógnico” (HENN, 1996, p. 100).

Sodré (2009) atesta a centralidade do formato notícia enquanto elemento que dá identidade ao campo, posto que ele ajuda a sustentar a mitologia da neutralidade que assegura o seu valor enquanto mercadoria. O reconhecimento da notícia enquanto relato isento, apagando seu caráter discursivo, é o que fundamentaria a ideologia que sustenta o próprio jornalismo. É isto o que, historicamente, associou o exercício do jornalismo à premissa da translucidez pública e o colocou como “a síntese do espírito moderno: a razão (a verdade, a transparência) impondo-se diante da tradição obscurantista, o questionamento de todas as autoridades, a crítica da política e a confiança irrestrita no progresso, no aperfeiçoamento contínuo da espécie” (MARCONDES FILHO, 2002, p. 9).

Assim, tal concepção revela o quanto a imprensa consolidou-se como ideologia da classe dominante burguesa, com o intuito de produzir uma racionalidade universal para o ato de fala, “em que a legitimidade do enunciado proviesse da própria razão discursiva e não do lugar privilegiado do falante” (SODRÉ, 2009, p. 11). Há, portanto, um fundamento mercantil na estética da notícia, uma vez que se assume que tal relato se legitima por seu próprio caráter de verdade e não por expor a visão condicionada de algum

dos partícipes de certo acontecimento. Em outras palavras, “a busca de uma transparência discursiva ou ideológica, mas apoiada nas opacidades de seu próprio mito, é a ambivalência constitutiva do jornalismo” (id, p. 13)

Não obstante, em uma época de abundância noticiosa, esta visão sedimentada da profissão passa a ser contestada e a imprensa perde a relação de confiança quase unânime que, durante décadas, consolidou com a população. Os próprios recursos retóricos que historicamente foram empregados pelo jornalismo para consolidar um discurso referencial – como por exemplo a narrativa em terceira pessoa, apagando a presença de um autor no texto; o recurso da reprodução da fala das fontes entre aspas, de forma a assegurar a presença isenta do outro no texto; os diversos procedimentos técnicos e estéticos dos telejornais, que visam causar a ilusão de um transposição à tela do mundo em “tempo real” – encontram certo esgotamento em um cenário marcado pela midiaticização.

Em meio à crise evidente das formas tradicionais de jornalismo diante da circulação de informações através da internet em tempo real e fluxo contínuo, o estatuto conceitual da notícia suscita considerações de ordem prática para a corporação editorial, inclusive a de saber se os tradicionais produtores do texto jornalístico ainda podem determinar em última análise o que é ou não uma notícia, portanto, determinar se a corporação profissional a que pertencem ainda detém o controle absoluto sobre o produto básico do discurso informativo (ibid, p. 23).

Deste modo, os meios jornalísticos se veem instados a repensar seus métodos e suas narrativas em busca de uma atuação que consiga contemplar um público inserido em um contexto em que a desconfiança é vigente. Uma vez que “a maioria das pessoas não gosta de conviver com a dúvida e a incerteza, porque isso as obriga a pensar e admitir que os outros podem ter mais razão” (CASTILHO, 2015, s/p), os veículos reconfiguram certas operações para permanecerem legítimos enquanto representantes de uma instituição que reporta a verdade.

O que se observa é um redesenho na concepção de acontecimento midiático, abrindo espaço para que certos critérios se tornem mais frequentes nos momentos em que, na rotina cotidiana de produção das notícias, decide-se quais fatos vão receber transposição às agendas jornalísticas. Se compreendermos como acontecimento os fatos que se destacam e merecem ser noticiados, é possível dizer que o jornalismo tem revelado gradativamente um esgarçamento no conceito de acontecimento, abrindo margem para que fatos diversos¹⁰ encontrem formatação e visibilidade.

Um fato social, conforme lembra Duarte (2012), só adquire visibilidade como tal quando se situa em um fluxo de agenciamentos prévios de representações acerca de fenômenos da mesma natureza. Um acontecimento emerge a partir de uma trama de provocações concorrentes que se entrelaçam e sinalizam valores contidos na formação cultural compartilhada com um grupo. Isto equivale a dizer que um acontecimento não acontece sozinho: ele se conecta a outros fatos menos visíveis do seu contexto e manifesta concordância a todo um universo simbólico dividido coletivamente.

Quando uma ação ocorre e chama a atenção de grupos sociais, imediatamente começa a transmutação do fato. Comentários criam versões, que despertam afetos; surgem conexões com outros fatos, que passam a ser evocados. O fato transmutado emerge da efervescência de experiências estéticas públicas e coletivas que provocam o acontecimento. Isoladamente, o fato é da ordem do cotidiano; o acontecimento, por sua vez, é uma imagem do fato que se cria a partir de uma rede de agenciamento de valores que o redimensiona dentro do quadro de expectativas, tensões e valores de um grupo (DUARTE, 2012, p. 105).

10. Há aqui, não por acaso, uma remissão voluntária aos *fait divers* conceituados por Barthes. O termo foi introduzido pelo autor na obra *Essais critiques*, em 1964, e remete a toda gama de assuntos diversos abordados pelo jornalismo que são desconectados de historicidade, ou seja, não possuem forte interesse público nem causam repercussão na vida da população; adentram as agendas jornalísticas por seu caráter inusitado e curioso.

Assim, certos fatos que outrora não alcançariam o *status* de acontecimento midiático ganham espaço nas (antes mais disputadas) grades das emissoras televisivas, gerando acontecimentos que, ainda que não tenham forte ressonância na vida da população, encontram reverberação pública – ao menos, no campo do visível, pois sua exibição repercute não pelo impacto causado pelos acontecimentos, mas pela visibilidade múltipla que angariam em emissoras diversas. É o que observamos, por exemplo, em um vídeo gerado a partir de uma câmara onisciente (uma câmara de segurança instalada em uma loja) e reproduzido em diversas emissoras televisivas, no qual vemos uma mulher que escorrega ao atravessar a rua. O conteúdo foi aproveitado em narrativas de diversas emissoras e programas, incluindo desde os mais populares a atrações consideradas de maior credibilidade.

No canal Globo News, o vídeo foi intitulado como *Mulher escorrega e quase é atropelada*

corrido pela Rede Globo. cM> o, 015. ras, como a Rede Record e o Sistema Brasileiro de Televis¹¹. O que vemos nesta matéria é uma narrativa sequencial curta (o vídeo dura cerca de cinco segundos), configurada por meio de um texto associado à imagem. A fala proferida em *off* pela apresentadora em balcão busca colocar sentido ao que se vê: “Uma mulher escapou por pouco de ser atropelada em uma avenida de Várzea Grande, no Mato Grosso. A mulher olhou para os dois lados antes de atravessar a rua, tentou correr e, veja só, escorregou. Por sorte, ela não foi atingida por um ônibus, que passou logo em seguida. A mulher se levantou e continuou andando. Agora reparem que ela estava a poucos metros da faixa de pedestre”.

11. Disponível em <<http://glo.bo/218bocM>>. Acesso em 29 de setembro de 2015.



Figura 11 – O vídeo de um quase acontecimento (a mulher que escorrega) elevado à categoria de notícia

O texto, como se pode observar, cria sentidos possíveis para além daquilo que é transposto à tela: trata-se de um relato sobre alguém que, ao executar algo que escapa de uma disciplina desejada a um cidadão, corre um risco (não por acaso, o texto destaca que a mulher “tentou correr” e “estava a poucos metros da faixa de pedestre”). Pode-se dizer que, conforme a perspectiva proposta por Foucault (2013), a câmara capta uma cena de alguém que escapa da disciplina introjetada pelas normas sociais, posto que é o flagrante de alguém que transgride a ordem, age imprudentemente. O texto, deste modo, precisa destacar a pauta aqui fígada por esta imagem, que é a desobediência do corpo, que rompe à normalidade esperada. Para tanto, como ocorre em boa parte das narrativas empregadas aos registros das câmaras oniscientes, o tom do texto precisa ter algo de imperativo (“veja só”) e solicitar ao espectador, sobretudo, que se atente à imagem, que – ao menos por um efeito retórico – informa mais do que a própria fala.

A imagem, conforme já homologado pelos estudos de Barthes (2000), não poderia ser conotada pelo texto, que tem algo de parasitário; ainda que a imagem represente algo que não está ali, ela resta por si só, pois causa a ilusão referencial de trazer à luz o objeto ao qual representa. O efeito desejado a esta reportagem é que ela mesmerize o espectador frente à característica indicial da imagem que lhe é apresentada. É esperado que ele se entregue ao

poder quase hipnótico da imagem, e que entenda que ela denota (antes que conota) um real pulsante, que emerge de forma genuína e sem mediações frente à câmara.

É importante constatar que, em todas as emissoras em que o vídeo foi ao ar, o momento da queda foi repetido diversas vezes: em parte, porque a imagem que sustenta a reportagem é extremamente breve, mas também para capturar o olhar de quem o assiste, reiterar o flagra, ou seja, o trauma, a quebra do cotidiano. Há aqui a apropriação de uma retórica típica da vigilância, que associa o poder destas imagens à “suposição de que elas são sempre imagens de algo, mesmo que esse algo seja muito enfadonho (...) esta força retórica indicial reside no caráter automatizado, supostamente não mediado e sem intervenção intencional” (BRUNO, 2013, p. 101). É a tensão entre a exibição do flagrante e a visibilidade dada a algo que configura um trauma à ordem estabelecida, e que, se não fosse a câmara onisciente, ficaria restrito a uma audiência presencial, o que legitima esta imagem enquanto conteúdo merecedor de adentrar as agendas jornalísticas.

Assim, é preciso levar em consideração uma possível resignificação dos valores-notícia, pois há uma tendência de inclusão de temas às agendas jornalísticas a partir do impacto trazido pelas câmaras. Por vezes, há mesmo uma perda do valor atualidade, quando se observa um grande lapso temporal em algumas matérias que são veiculadas após dias ou semanas da ocorrência dos fatos, mas que se justifica pela obtenção do conteúdo do aparato tecnológico. A captura do material da câmara tende a justificar sua inserção no noticiário, ainda que, muitas vezes, haja um forte defasagem de tempo entre a ocorrência e a exibição¹².

Mas, afinal, qual é a pauta que sustenta a inserção deste vídeo em tantos noticiários? Há aqui uma espécie de não acontecimento, ou de quase acontecimento, de algo em vias de acontecer, mas cuja ocorrência não se completa (o quase atropelamento, cujo desdobramento, caso fosse outro, justificaria

12. Há conteúdos que são operacionalizados em reportagens meses depois da ocorrência de um fato, em virtude da obtenção do registro da câmara.

as muito tradicionais narrativas de morte no jornalismo). A ideia do flagra, muitas vezes reiterada neste tipo de conteúdo, se evidencia: o vídeo vem à toa por simplesmente existir e registrar uma ruptura, uma descontinuidade ao esperado à vida cotidiana – o ato corriqueiro de transitar pela cidade e atravessar ruas, por termos introjetado as regras do trânsito e da vida em sociedade (o “olhar para os dois lados”) e as transgressões a ela (“tentou correr”).

A entrada deste conteúdo da câmara em tantos veículos jornalísticos, portanto, opera como sintoma de uma estética do flagrante, que naturaliza o desejo pelo que é irregular, excepcional ou rompe com o esperado à monotonia diária (id). Pode-se dizer que este registro encontra visibilidade, sobretudo, pela própria existência da imagem. Ele adentra as agendas das emissoras justamente por estar em consonância com uma concepção transmutada de um acontecimento jornalístico: está em continuidade com outros fatos semelhantes que encontram repercussão tanto entre produtores quanto em consumidores de notícias (são, assim, legitimados como tal por uma comunidade).

Além disso, o fato de provir de uma câmara de segurança, externa ao jornalismo, assegura a impressão de um registro que se pretende transpor um efeito de translucidez quanto ao que de fato ocorreu. O olhar maquínico deste dispositivo, omnisciente, pressupõe a exclusão de alguém que vê, causando um efeito de transposição à tela daquilo que foi registrado. Ainda que tenhamos aqui uma montagem que reitera a imagem por meio de sua repetição, é possível observar que este tipo de reportagem guarda ligação com recursos retóricos típicos do cinema e do documentário, como a ideia de que o plano-sequência – marcado pela “ausência do corte: instrumento que ao mesmo tempo marca a onividência da representação multiangulada e a quebra de sua transparência” (COSTA; POLYDORO, 2012, p. 4) – traduziria, de forma mais límpida e isenta, o que de fato transcorreu.

Deste modo, é possível inferir que as reportagens geradas a partir dos materiais destas máquinas de visibilidade estão a serviço de um sentido de transparência que sustenta a premissa primordial para o funcionamento do jornalismo.

De modo geral, o sistema de informação procura definir-se ou justificar-se por uma ideologia da transparência absoluta entre o enunciado e o fato, como se a linguagem funcionasse ao modo de uma pintura realista do mundo. Quando é o caso de um assunto controverso, a prática profissional manda que se “ouçam todos os lados”, isto é, que se compilem o maior número possível de versões. Presume-se que cada uma delas relativize o poder da interpretação única e, assim, se possa chegar ao consenso implícito a uma verdade ou, mais precisamente, à veracidade jornalística (SODRÉ, 2009, p. 49).

Em outras palavras, as câmaras onnipresentes e omniscientes, por presumirem uma ausência de intencionalidade (seja em razão do olhar desencarnado da máquina, seja pelo desprendimento das intenções pressupostas das mídias hegemônicas) e pelas diversas angulações impossíveis que prometem trazer dos fatos, associam-se a um efeito esperado da transparência multifacetada desejada a todo discurso que se pretende jornalístico.

5.6. Os efeitos de real concretizados pelas máquinas de visibilidade: uma promessa de realidade sem mediações

Assim, não deveria causar espanto que os veículos de telejornalismo façam uso cotidiano dos conteúdos obtidos por meio destes onnipresentes (e onividentes) dispositivos móveis tecnológicos que registram o mundo. De fato, o que se observa é que o grande volume de aproveitamento destes materiais não costuma causar um forte estranhamento aos espectadores e (aparentemente) aos próprios veículos e seus profissionais. Em parte, em razão de uma concepção de que tais conteúdos expandem o alcance das coberturas jornalísticas – apagando-se, de certo modo, o reconhecimento de que as reconfigurações causadas aos processos do jornalismo são mais profundas do que a mera expansão de sua cobertura.

É prudente reiterar que a característica estética das câmaras 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). A consolidação de uma retórica, convém lembrar, sempre se dá por meio de uma denúncia de falsidade quanto a outras visões de mundo (COSTA; POLYDORO, 2012).

Ao longo da história, 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.

Além disso, a própria natureza da televisão se legitima pela relação que mantém com a realidade: entre 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 imprecisões¹³, ele se relaciona a um valor direcio-

13. Visto que por vezes é mal-empregado, quando se esquece que a essência da transmissão direta

nado 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 câmara 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 fabricados¹⁴. 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 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 câmara de segurança, o espectador assume como uma promessa discursiva a ideia de que vê algo criado espontaneamente, sem os interesses que costumam ser associados às empresas jornalísticas, ou 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

se fundamenta na simultaneidade entre o momento que se desenrola o fato e o tempo de exibição ao espectador. 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).

14. 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 o que teria tornado o filme um sucesso.

visibilidade possibilitam a geração de registros para além dos protocolos reconhecidos do 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 para uma plateia reconhecida.

A presença de signos que conotam a falta de qualidade do material tende a reiterar a promessa de genuinidade dele. Pode-se dizer que parte dos efeitos de sentido gerados pelos conteúdos das câmaras omnipresentes amadoras baseia-se em sua característica anestésica (AQUINO, 2002). É esta promessa discursiva de autenticidade – seu caráter de documento de algo que efetivamente aconteceu – o que, inclusive, 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 câmaras de vigilância: inibem a ocorrência de crimes ou infrações porque o marginal se ressentido da possibilidade de a câmara esteja camuflada, como ocorre muito em situações em que a família vigia empregados, ou coisas do tipo (AZEVEDO; ANDRADE, 2012, p. 11).

Ao analisar os usos globais dos conteúdos gerados por usuários (*user-generated content*) pelas emissoras televisivas, Brown, Dubberley e Wardle (2015) observaram sete principais razões que explicam o emprego destes materiais por parte dos jornalistas:

- a. por vezes, são as únicas imagens disponíveis;
- b. a geração deste conteúdo é extremamente rápida;
- c. o conteúdo tem uma visão muito mais pessoal do que a que seria gerada por um jornalista com uma câmara profissional, especialmente em áreas de conflito. Em entrevista feita pelos autores, um editor de telejornal comentou que tais conteúdos “parecem reais porque, ao invés de se ter

alguém parado na frente da câmara – o típico cara branco usando gravata – você tem algo mais portátil, mais instável... Faz o conteúdo parecer mais real e bruto”¹⁵ (id, p. 37);

- d. o conteúdo possibilita o acesso a uma diversidade de vozes, estendendo a lista tradicional de fontes jornalísticas;
- e. o uso de tais conteúdos reflete o quanto as mídias sociais mudaram os processos de obtenção de notícias, estimulando que os jornalistas se utilizem destes materiais;
- f. os materiais obtidos permitem que os jornalistas continuem a desdobrar histórias depois que o resto da mídia convencional já moveu sua atenção para novos eventos;
- g. alguns jornalistas mencionam que os conteúdos gerados por usuários fortaleceram a relação com seus espectadores, por dar a eles a sensação de uma maior participação no processo jornalístico.

Assim, segundo Klatell (2014), o uso frequente destes conteúdos revela as mudanças profundas no próprio ecossistema jornalístico:

Até pouco tempo, profissionais do jornalismo e muitos telespectadores teriam torcido o nariz para a qualidade do CGU, sobretudo quando produzido por um celular: “Por que usar um vídeo desses? Quem teria interesse em vê-lo?” Segundo o estudo, no entanto, a típica reação hoje é outra: “Quando um fato importante ocorre, todo mundo corre atrás do CGU”. O público – incluindo o telespectador do noticiário televisivo, acostumado à alta qualidade de imagens, som, edição e efeitos especiais – já provou que vai assistir a um CGU se a narrativa for instigante (id, p. 15).

15. Tradução pessoal da autora. No original: “*It makes it feel real because rather than having someone standing in front of a camera – you know, your average white bloke in a tie – you have something handheld and jerky... it makes it feel more real and gritty*”.

A julgar pela discussão feita até aqui, reiterada pela constatação de Klatell (ibid), os conteúdos trazidos pelas máquinas de visibilidade sustentam-se como matéria-prima às agendas telejornalísticas em razão de contemplarem um efeito de impacto e de provocação aos sentidos do público. O que se entende pela construção de uma narrativa instigante talvez possa ser traduzido pelo seu efeito retórico de verdade, obtido pelo estímulo estético preconizado por estas imagens (embasado, sobretudo, pelo baixo primor estético delas) e pelo discurso associado a elas.

A estética homologada por estes conteúdos, convém lembrar, é de uma imagem entendida como poluída, ruidosa, sem tratamentos pré e posteriores à sua veiculação. Calçadas em uma estética baseada na baixa intervenção, os registros das câmaras marcam oposição às imagens polidas que já povoaram de forma hegemônica a cultura visual – ou seja, as imagens límpidas, digitalmente melhoradas por *softwares* de edição, assumidamente manipuladas, típicas, por exemplo, da retórica da publicidade.

Curiosamente o mundo controlado, artificial e pacificado vendido por esta imagem limpa anunciava também um dispositivo – o celular com câmara – que viria a gerar imagens completamente opostas, sujas, cheias de ruídos, pouco nítidas e de baixa resolução, ou seja, imagens de certo modo “descontroladas”. A recente proliferação dessas imagens na mídia provoca um efeito desestabilizador, tanto na trivialidade das fotos jornalísticas comuns como na homogeneidade oficial da imagem polida, pois elas retardam a nossa compreensão; resistem ao sentido. Pode-se dizer, de certa forma, que as imperfeições que haviam sido cuidadosamente removidas do rosto e do corpo humano desde o início dos anos 90 foram trazidas de volta ao mostruário midiático na pele maltratada dessas imagens, produzindo um novo tipo de apelo estético. A mídia não ignora este apelo e explicitamente estimula e acolhe essa produção (MARTINS, 2009, p. 272).

Assim, o que observamos é que a estética vislumbrada pelas câmaras onnipresentes e oniscientes transcende os limites do uso de um material externo recebido pelas emissoras e passa a configurar estratégias efetivadas voluntariamente pelos próprios veículos. Em busca de uma estética mais próxima à retórica da imagem poluída, as emissoras televisivas têm lançado mão de recursos retóricos que concretizam narrativas complexas, nas quais se observa certas rupturas com os formatos tradicionais às práticas do telejornalismo. São reportagens que misturam registros profissionais com imagens provindas de câmaras evidentemente amadoras, longas entrevistas exibidas sem cortes, reportagens sem repórteres, vídeos exibidos sem texto em *off*, optando-se por um aparente silenciamento ou perda de controle da enunciação por parte do veículo.

Ou seja, constata-se nos veículos uma gama de formatos híbridos em que as narrativas telejornalísticas são reconfiguradas de modo a se aproximar de efeitos estéticos mais comuns às câmaras amadoras ou não profissionais. Tais estratégias se adequam a um ideário de transparência, em que documentos entendidos como de autenticidade inegável são visibilizados em razão de sua suposta dimensão reveladora da verdade:

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).

Observa-se que, em virtude de tais efeitos de transparência, mesmo os telejornais compreendidos como referência aos demais – como o *Jornal Nacional* – têm readequado seus conteúdos e experimentado linguagens que rompem com os protocolos consolidados para a produção jornalística televisiva. É isso o que podemos observar, por exemplo, na reportagem *Imagens*

*exclusivas mostram ação dos vândalos no Rio*¹⁶, exibida por este telejornal. A reportagem foi realizada em razão da cobertura dos protestos populares decorridos em todo o país em junho de 2013.

A narrativa envolve mais de 3 minutos – tempo considerado bastante extenso para os parâmetros do telejornalismo – de imagens editadas sem qualquer inserção de recursos tradicionais do jornalismo em televisão, como texto em *off* ou passagem de um repórter da emissora. À exceção do texto proferido pela apresentadora Patrícia Poeta na bancada do telejornal e uma legenda anexada aos vídeos, que indica temporalidade ao fato e direciona a significação ao fato mostrado¹⁷, o que se observa é uma série de imagens, destacadas como exclusivas, que foram capturadas por um profissional da emissora¹⁸ e exibidas em rede nacional de maneira sobreposta, sequencial, sem um trabalho forte de edição.

Ainda que estas imagens sejam de boa qualidade técnica, com enquadramento correto e boa legibilidade da cena – tratam-se, portanto, de registros feitos por câmaras onnipresentes profissionais, conforme categorização proposta anteriormente –, há uma espécie de continuidade à estética preconizada nos registros amadores ou conteúdos gerados por usuários, que gradativa e sistematicamente são aproveitados pelos veículos de telejornalismo. O efeito estético a ser concretizado é o de uma baixa mediação por parte da Rede Globo, como se o sentido obtido fosse o de transposição do fato à tela, da mesma forma que ocorreria caso o registro não tivesse sido feito por um profissional da emissora.

Nela, visualizamos a seguinte estrutura: uma apresentadora, em balcão, interpela o espectador dizendo: *“Você vai ver agora imagens exclusivas: o repórter Tyndaro Menezes filmou a ação dos vândalos mascarados na via mais importante do bairro do Leblon, na zona sul, a avenida Ataulfo de Paiva. Foram*

16. Reportagem disponível em <<http://glo.bo/1MacgF8>>. Acesso em 05 de março de 2015.

17. A legenda diz “Vandalismo no Rio de Janeiro ontem à noite”.

18. Trata-se do repórter cinematográfico Tyndaro Menezes, um dos profissionais “sem rosto” da emissora televisiva, que são razoavelmente conhecidos pelo público pelo nome, mas cujo rosto nunca é exibido nas reportagens, de forma a facilitar o trabalho investigativo.

duas horas de caos”. Em seguida, exibe-se uma série de imagens organizadas sequencialmente, cujo trabalho de edição se centraliza mais na colagem dos registros do que efetivamente na construção de uma narrativa mediada pelo veículo. A reportagem compreende uma quantidade de planos-sequência “enfileirados” – posto que cada imagem é capturada apenas por uma câmara que estava na mão de um repórter da emissora, conforme destacado pela apresentadora – , com a manutenção do som original do ambiente. Ainda que as imagens estejam razoavelmente tremidas, pulsantes e pres-suponham uma câmara pouco estável, a alta qualidade do material aponta sempre à presença de uma qualidade profissional do dispositivo tecnológico.



Figura 12 – A baixa mediação jornalística na reportagem de Tyndaro Menezes

Há apenas dois textos que conectam e significam estas imagens: uma primeira legenda indica *Reportagem Tyndaro Menezes*, o que legitima se tratar de um registro jornalístico, produzido por um profissional da área, sob a égide dos procedimentos e das técnicas consolidados historicamente à profissão; uma segunda legenda, a qual aparece o tempo todo no vídeo e que nos comunica que tais imagens se referem a cenas de *Vandalismo no Rio de Janeiro ontem à noite*. No que diz respeito aos recursos sonoros, ouvimos apenas aos sons do ambiente: ruídos de vidros e móveis quebrando, explosões e alguns gritos. A estratégia, portanto, é deixar que as imagens e as cenas a que elas compõem falem por si, sem a mediação jornalística – é este o efeito retórico imposto à reportagem.

Seria possível então indagarmos sobre a natureza desta promessa discursiva, a qual legitimaria tal recurso de uma apropriação silenciosa por parte da emissora destas imagens. Este efeito se sustenta na impressão de uma plenitude analógica da imagem, conforme apontada por Barthes (2000) – promessa que se sustenta na crença de que ela estaria mais apta que outras linguagens, como a oralidade e a escrita, a nos apresentar um real para além da intervenção humana. Ao analisar a mensagem fotográfica jornalística, Barthes distingue a imagem fotográfica jornalística das demais imagens geradas pelas artes imitativas ou realistas: enquanto as últimas comportariam duas mensagens, uma “denotada, que é o próprio *analogon*, e uma mensagem conotada, que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa” (id, p. 327), a imagem fotográfica seria simplesmente denotação, e todo tipo de texto serviria apenas para impor-lhe significados artificiais, parasitários.

O sentimento de denotação ou, se preferir, de plenitude analógica é tão forte que a descrição de uma fotografia é literalmente impossível; porque *descrever* consiste exatamente em juntar à mensagem denotada um relê ou uma mensagem segunda, mergulhada num código que é a língua (*langue*), e que constitui fatalmente, por mais cuidado que se tome para ser exato, uma conotação relativamente ao análogo fotográfico: descrever não é portanto apenas ser inexato ou incompleto, é mudar de estrutura, é significar outra coisa além do que mostra (ibid, p. 328).

Ainda que a leitura de Barthes (ibid) da denotação das imagens possa revelar certa imprecisão conceitual – como se toda imagem, mesmo quando gerada mecanicamente, não fosse, ela mesma, um recorte parcial e falível do real, submetido à visão de quem ou o que olha e registra –, interessa-nos aqui apontar a analogia deste discurso acerca da imagem ao recurso empregado pelo telejornalismo que aqui consideramos como de certo silenciamento da emissora para que as imagens, supostamente, falem por si mesmas.

As imagens carregam, conforme sugere Barthes (ibid), uma promessa de realidade, de uma mensagem sem código – ou seja, de uma reprodução na esfera do visível daquilo que efetivamente transcorreu no mundo. Contudo, o domínio dos processos comunicacionais por parte da população – potencializado pela multiplicação de câmaras que disponibilizam uma vasta quantidade de registros – corroboram para que haja um enfraquecimento da instância jornalística, agora provocada a pensar e testar novas configurações nos seus formatos e modos de funcionamento. Nesta dinâmica, “a hiperprodução de fatos brutos ou ocorrências puras neutraliza as diferenças das pulsações rítmicas da narrativa do cotidiano, tornando indiferentes os conteúdos noticiosos e homogeneizando a manifestação do sentido” (SODRÉ, 2009, p. 134).

Entre os meios de comunicação, a televisão se fundamenta, justamente, na exploração de imagens e sons sob uma perspectiva de transparência e de revelação do mundo. No formato televisivo, a transmissão direta reivindica a promessa da negação da mentira, da exibição da realidade nua e quente (JOST, 2007). Na reportagem *Imagens exclusivas mostram ação dos vândalos no Rio*, a intenção de resgate deste efeito de translucidez se evidencia. Há apenas duas intervenções explícitas do veículo na reportagem: a fala da apresentadora em balcão e a legenda que cerca os vídeos; ambas podem ser consideradas parasitárias às imagens, em consonância com a perspectiva de Barthes (2000), e juntas intentam conotar um sentido a elas – o de vandalismo, de destruição voluntária de algo entendido como um bem público, o que certamente busca desautorizar os protestos que desenrolavam à época.

Não obstante, é preciso reiterar que as estratégias nesta reportagem – assim como em muitas outras veiculadas nesta e em outras emissoras – revelam a potencialização de certos recursos como um sintoma de um processo de midiaticização. Urge apontar, por exemplo, que o anonimato do repórter Tyndaro Menezes decorre também da desconfiança do público presente nos protestos à chamada mídia hegemônica a que o jornalista ali representava – para que pudessem fazer seu trabalho, muitos jornalistas tiveram que deixar de identificar seus vínculos com suas emissoras, modificando a canopla

de seus microfones e deixando de gravar passagens nos locais. Ou seja, a própria ausência do repórter é signo da crise no relato que ele, como profissional, historicamente legítima.

Deste modo, os conteúdos das máquinas de visibilidade contrapõem-se às imagens que, tradicionalmente, foram utilizadas pelos telejornais; de alguma forma, eles denunciam a artificialidade da estética predecessora do jornalismo televisivo e revelam certo esgotamento dos formatos utilizados pelos veículos. A volatilidade e a crueza das imagens trazidas pelos conteúdos das câmaras onnipresentes e omniscientes carregam consigo uma espécie de acusação quanto às convenções clássicas do telejornalismo, como a “narração empiricamente validada pelas sequências de imagens apresentadas depois das passagens ou das narrações em *off*” (COSTA; POLYDORO, 2012, p. 4). A forte presença dos conteúdos que se pretendem imediatos intenta estabelecer uma outra retórica, fundada na expectativa de transparência – mas também em uma denúncia de falsidade sobre as retóricas anteriores.

Enquanto discurso referencial – assim como, por exemplo, o discurso da história – o jornalismo sempre fez uso de estratégias narrativas que procuravam concretizar um apagamento de suas instâncias mediadoras para produzir um esperado efeito de realidade. Não obstante, o campo do jornalismo, em decorrência de diversos fatores já apontados, vê-se confrontado com a sedimentação da ideia de que “os modos de narrar midiáticos não deixam de ser um afastamento do mundo graças às inúmeras mediações que se interpõem entre o sujeito e o mundo” (COSTA; POLYDORO, 2012, p. 2).

Sendo assim, os registros gerados pelas máquinas de visibilidades se tornam um recurso ideal para reiterar novos efeitos de real que buscam solidificar a legitimidade do campo, baseado, sobretudo, no discurso de reprodução translúcida dos fatos, por supostamente fazer transparecer à tela, de forma paradoxal, o real para além de qualquer mediação jornalística. Com a

ubiquidade das câmaras que registram os vários ângulos de um mesmo fenômeno, o jornalismo pode fazer uso de uma retórica associada à onividência do mundo:

Um banco de dados repletos de registros factuais ligados a determinado evento estabelece uma relação com a realidade caracterizada pela abundância e o excesso. Em vez de um flagrante único, singular, dotado de uma aura de autenticidade – uma imagem, um *punctum*, um instante decisivo – temos um regime do visível que multiplica os testemunhos: profusão de versões, de ângulos, de pontos de vista. Um real registrado por todos os lados, escaneado em todas as dimensões, decalcado em todas as nuances: algo como uma ambição cubista. A documentação abundante do acontecimento que irrompe possibilita a repetida observação do vislumbre do real (em si mesmo não simbolizável, efêmero em sua aparição) (POLYDORO, 2014, p. 13).

O que constatamos, portanto, é o emprego constante das diversas modalidades de câmaras que emprestam ao telejornalismo um sentido de múltiplos ângulos e visões do real – como se as reportagens evidenciassem o desnudamento da artificialidade das retóricas antecessoras do telejornalismo. As várias imagens geradas tanto pelas emissoras quanto pelas instâncias externas a elas reivindicam a manutenção do jornalismo enquanto instituição autorizada a reportar o mundo. Para tanto, é preciso adequar-se à realidade onividente das máquinas e à desconstrução do afastamento do fato (o que sustentava a premissa da objetividade jornalística) como condição crucial ao trabalho do jornalista.

Vejamos, por exemplo, a reportagem intitulada *Servidores da Assembleia Legislativa de Goiás só aparecem para bater o ponto*¹⁹, que gerou forte repercussão após sua veiculação pelo *Jornal Nacional*, em setembro de 2015. Ainda que não se afaste completamente dos procedimentos tradicionalmente consolidados ao telejornalismo, a reportagem é rica em recursos tecnológicos oriundos, sobretudo, da diversidade das câmaras utilizadas.

19. Reportagem disponível em < <http://glo.bo/1LLcu7M>>. Acesso em 12 de outubro de 2015.

A reportagem traz uma denúncia sobre três servidores públicos de Goiás que recebem salário, mas não executam suas funções profissionais. Para construir esta narrativa, então, faz-se uso de uma série de dispositivos que registram estas pessoas em sua vida cotidiana – no caso, a rotina de bater o ponto diariamente e sair para fazer outras coisas que não o seu trabalho.

Por meio das características narrativas e estéticas da reportagem, podemos inferir que todos os registros foram feitos por profissionais da emissora, ainda que eles se utilizem de vários dispositivos tecnológicos cuja origem é vinculada (ou, ao menos, mais empregada) por usuários ou amadores. Temos, nesta única reportagem:

a. *câmaras profissionais* (figura 13), que captam os ângulos mais costumeiros ao telejornalismo, em uma imagem da alta qualidade. São estas máquinas as responsáveis pelos registros em plano aberto, pela concretização de uma retórica tradicionalmente consolidada e que, ao longo dos anos, legitimou à instância jornalística e seus representantes (como o repórter que atua como um narrador do fato) o poder de criar uma própria visão da realidade. É importante destacar que, historicamente, esta retórica também esteve vinculada a uma estética da transparência.



Figura 13 – As angulações e as máquinas tradicionalmente empregadas pelo telejornalismo na passagem da repórter Renata Costa

b. *câmaras omnipresentes e omniscientes* diversas, que intentam registrar cenas que acontecem sem a interferência de um jornalista que trabalha (uma vez que ter ciência da câmara descaracterizaria o flagrante esperado à narrativa). Há, nesta reportagem, câmaras de diversas modalidades: câmaras que parecem ser de vigilância ou segurança (figura 14), que capturam um olhar estático e maquínico sobre o que ali se passa; câmaras omniscientes ocultas (figura 15), que trazem visibilidade a uma interação sem ciência dos participantes; câmaras omnipresentes amadoras, de baixa qualidade (figura 16), cuja angulação vertical sugere que vêm de um aparelho celular; câmaras *Go Pro* que ficam “encarnadas” no corpo do repórter (figura 17) e causam um registro em primeira pessoa, como se o próprio espectador estivesse presente no embate entre jornalista e o profissional pego no erro.



Figura 14 – Registro de uma câmara omnisciente de vigilância, que captura a cena sob um olhar maquínico



Figura 15 – Câmara omnisciente oculta, que captura uma interação sem ciência do participante



Figura 16– Registro de uma câmara omnipresente de celular, com baixa qualidade



Figura 17 – Câmara onnipresente profissional “encarnada” no capacete de um cinegrafista, trazendo o registro em primeira pessoa

c. por fim, todos estes registros são utilizados para um confronto feito pelo registro de uma *câmara profissional* (figura 18): a repórter que interroga a servidora flagrada pelos dispositivos tecnológicos que – legitimados enquanto instância última de autenticidade, é incitada a responder quanto àquilo que foi capturado pelas máquinas. Curiosamente, o resultado do confronto não poderia ser mais sintomático: a mulher flagrada reage instintivamente correndo da câmara, ao invés de ativar de pronto uma representação frente à instância jornalística. Tal captação da reação do corpo que foge é também empregado para reiterar o sentido de transparência desejado ao uso de tantas câmaras onnipresentes e onniscientes. A reação instintiva do corpo é posto sob equivalência, na narrativa, à assunção da culpa quanto àquilo que as máquinas de visibilidade registraram.



Figura 18 – Câmara onnipresente profissional que reitera a autenticidade do discurso consolidado pelas máquinas de visibilidade

A ubiquidade e a variedade de câmaras disponíveis para uso (e proveito) das emissoras telejornalísticas geram a possibilidade da concretização de um outro efeito de real, para além dos instrumentos tradicionais que garantem veracidade e verificabilidade às empresas de comunicação. Em um ambiente em que a visibilidade se instaura enquanto regime, a busca do real por meio do visível “multiplica os testemunhos: profusão de versões, de ângulos, de pontos de vista. Um real registrado por todos os lados, escaneados em todas as dimensões, decalcado em todas as nuances: algo como uma ambição cubista” (POLYDORO, 2014, p. 11).

Assim, pode-se inferir que a ilusão referencial trazida pelas câmaras onnipresentes e onniscientes está em consonância com um movimento mais amplo, que denuncia a falsidade de todo tipo de artifício (FIGUEIREDO, 2015) e apaga a constatação e, por fim, a impossibilidade da transposição do real à narrativa sem mediações, posto que “não existe neutralidade no ato de documentar e/ou reproduzir a realidade – a própria decisão de duplicar o mundo em imagem já indica um espírito interventor” (POLYDORO, 2014, p. 7). As múltiplas visões e versões dos fatos apresentam consonância com um mundo desestabilizado pela ausência das certezas:

O desaparecimento das grandes explicações do mundo, a profusão de palavras ocas (fenômenos habitualmente apontados em textos críticos) e o esvaziamento das ideologias representacionais são sintomas da passagem dessa cultura do contato, bastante receptivo à interação tecnológica dos indivíduos (SODRÉ, 2009, p. 130).

Ou seja, o enfraquecimento das ideologias que sustentam o jornalismo – tal como a lógica objetivista do mundo, calcada na constituição de uma retórica baseada na crença científica – repercute nos modos pelos quais o campo buscará sustentar-se enquanto discurso do real. Esta permeação no jornalismo pelos diversos recursos retóricos que recontextualizam o ideal de objetividade (entre os quais, podemos concluir, está os equipamentos que registram visualmente o mundo, pois muitos deles são permeados pela visão subjetiva e pessoal de alguém) inspiram a Sodré a necessidade de “revisão das pretensões de espelhamento da verdade absoluta do real-histórico em favor da admissão de uma veracidade probabilística” (id, p. 135), o que não derruba o pacto de credibilidade com o público. Este conceito, que Sodré (ibid) nomeia como objetividade fraca (em contraposição à objetividade forte, típica de uma visão positivista, penetrada pela compreensão da física clássica), é crucial para entendermos como a vasta quantidade de relatos parciais se torna, hoje, mais credível ao espectador que apenas a verdade sustentada pela visão institucionalizada do jornalismo.

Portanto, a grande virada preconizada pelos recursos sistematizados por meio do emprego das chamadas máquinas de visibilidade diz respeito aos sinais de esgotamento da retórica do jornalismo e seus recursos tradicionais. Ao aproveitar-se cotidianamente destes dispositivos, a instância jornalística intenta reiterar sua legitimidade não mais pelas estratégias institucionalizadas (hoje assumidamente vistas com ceticismo e desconfiança), mas por meio do último recurso possível: as versões – e as estéticas – externas ao campo. A ubiquidade destes dispositivos dentro das cobijadas agendas jornalísticas, afinal, nos mostra que, para garantir a produção de um efeito de real (e, a longo prazo, para assegurar sua existência), só resta às mídias o respaldo na visão dos que se situam para fora delas.

VI. CONCLUSÕES: O JORNALISMO RECONFIGURADO PELAS CÂMARAS UBÍQUAS

Ao longo deste livro, buscamos trazer compreensão a um fenômeno em desenvolvimento: a complexificação do sistema jornalístico resultante de um processo de midiaticização e conseqüente adaptação do campo frente a um cenário em que os receptores se tornaram mais propensos a produzir mídia e – mais importante que isso – a apropriar-se dela criticamente. Assim, nosso estudo parte da constatação (facilmente verificável nos comentários feitos pelos usuários em notícias veiculadas em redes sociais, por exemplo) de que o público consumidor das mídias hodiernas se considera letrado nas lógicas dos discursos e das estéticas a que tem acesso. Em razão disso, tende a posicionar-se perante os veículos de comunicação que consome com uma postura que privilegia a desconfiança e o cinismo – especialmente em relação às mídias entendidas como hegemônicas.

Claro está que este domínio das gramáticas midiáticas poderia ser problematizado, pois revela mais um sentimento compartilhado coletivamente (em especial, quanto à suspeita em relação aos veículos e seus posicionamentos ideológicos) do que necessariamente pontua mudanças mais profundas nas práticas de consumo. Não obstante, é notório que as empresas jornalísticas têm procurado formas de adequação de seus procedimentos e narrativas em virtude deste receptor presumido que tende a concretizar uma leitura de dúvida e receio quanto às versões publicizadas sobre os fatos. Cremos ainda que esta tendência e gradativa reconfiguração ao processo jornalístico não está sistematizada suficientemente nos estudos de comunicação

(que frequentemente observam o fenômeno pelo viés do jornalismo participativo, o que por vezes presume a assunção de um discurso ligado ao *marketing* das emissoras, associando necessariamente a participação do público ao desenvolvimento de competências midiáticas), nem decorre de um esforço consciente por parte dos produtores de mídia.

Ao longo da construção da pesquisa que originou este livro, verificamos que o objeto de estudo aqui investigado pode ser vislumbrado enquanto sintoma das readequações do telejornalismo – e do próprio campo do jornalismo, em uma visão mais abrangente – diante deste ambiente marcado pela midiaticização. Posto que há esta perspectiva de desconfiança aos discursos institucionais, foi possível observar que as emissoras têm gradativa e paulatinamente feito uso em suas narrativas de conteúdos e registros provindos de instâncias externas ao campo. Deste modo, intentam adequar seus modos de enunciação por meio da promessa de reprodução de uma maior quantidade de signos do real, de funcionamento indicial.

Mais do que isso, o que se constatou é uma modificação mais complexa, que se revela para além do uso destes materiais pelos telejornais, mas da própria mimese de certos elementos estéticos normalmente associados a eles. Busca-se, assim, a legitimidade a partir da associação a estratégias narrativas (como reportagens com baixa edição, em nome de uma menor intervenção midiática) e recursos do estatuto formal (como imagens que não mais priorizam o primor estético que costumava ser vinculado como essencial ao telejornalismo) que seriam mais típicos do conteúdo amador, entendido como algo gerado de modo espontâneo e cercado de um sentido desejado de imediação. Há, nos usos cotidianos feitos pelo jornalismo televisivo destes materiais, a procura por um efeito de transposição imediata do real perante a tela.

Todavia, urge destacar que este sentido de imediação é um efeito retórico associado sutilmente aos registros externos – o que, de certa forma, contribui ao apagamento das estratégias estéticas e narrativas acopladas a estes

materiais. Nssa proposta inicial compreendia investigar de que forma a apropriação cotidiana pelos telejornais dos conteúdos oriundos das máquinas de visibilidade implicava na consolidação de narrativas que atribuíam sentidos aos signos gerados espontaneamente pelos corpos dos indivíduos enfocados pelas câmaras, ocasionando em uma espécie de normatização do gestual. Assim, o que se observava preliminarmente é que, por trás de um discurso associado a uma ideia de transparência quanto ao real capturado pela câmara (consolidado sobretudo pela montagem, pelo texto oral proferido pelo apresentador ou repórter e pelo uso constante de verbos como “flagrar” e “capturar”), revelava-se uma trama de estratégias narrativas e estéticas que organizava os signos trazidos à cena de forma que conspirassem aos sentidos propostos pelas emissoras.

Ao longo da construção dos capítulos, constatamos outras nuances destas estratégias, no intuito da concretização do que aqui se propõe nomear como uma estética da transparência e do equívoco, empregada nas narrativas jornalísticas em busca de um efeito de autenticidade e de translucidez quanto àquilo que se apresenta na imagem. Conforme exposto, esta estética se consolida por meio da transposição à tela de elementos sógnicos compreendidos como excessivos ou desarmônicos, como a reação corpórea involuntária capturada por uma câmara de vigilância ou a visibilidade dada às rebarbas da interação que outrora seriam cortados pela edição. Sobretudo, estas estratégias visam trazer à cena algo que, tradicionalmente, não seria veiculado pelas mídias: fatos e registros que estariam restritos a uma protegida região de bastidores, na qual todos os indivíduos descansam e baixam a guarda da *performance* que inevitavelmente executam quando sabem estar sendo observados.

A reiteração desta estética fundamentada na translucidez – por meio de um discurso associado de que estes aparelhos revelam *tudo o que aconteceu*, ao invés de um recorte parcial e falível do real, tal qual todos os signos – acaba por silenciar outras estratégias narrativas importantes dadas a estes vídeos. A análise constatou que, para além da mera veiculação de uma gravação, as

narrativas concatenadas pelas emissoras televisivas fazem uso de diversos mecanismos, como recursos melodramáticos, fundamentados em uma estética excessiva e redundante, baseada na significação dos corpos em cena, na construção de textos que significam os papéis desempenhados pelos sujeitos enfocados e enfatizam os sentidos que preferencialmente devem ser assimilados pela instância de recepção.

Sendo assim, foi preciso ainda evidenciar que a estética baseada na irrupção de signos de autenticidade não se iniciou com a popularização e onnipresença das câmaras, posto que está atrelada a um movimento indicial mais amplo observado nas mídias nas últimas décadas. É esta a lógica a sustentar formatos e gêneros como os *reality shows*, o fotojornalismo e a transmissão direta em emissões jornalísticas televisivas: a da publicização de elementos indiciais associados de forma direta e inequívoca ao real. Ou seja, refere-se a uma série de formatos que se fundamentam na irrupção de signos entendidos como genuínos e que trariam às mídias relances do verdadeiro *self* do indivíduo que ali se posta. Estando o sujeito enfocado por uma câmara ciente (caso, por exemplo, dos *reality shows*, das câmaras de celulares, das câmaras profissionais jornalísticas) ou não (caso das câmaras de vigilância e ocultas) que está sendo filmado, o importante é que o dispositivo capture em alguma medida algo que transponha o limite da *performance* e idealmente revele algo provindo do âmago do eu, para além de uma representação controlada.

Neste sentido, buscou-se compreender qual é o panorama nos quais os registros provindos da vida privada se tornam relevantes para o público, e de que forma sua visibilidade é validada coletivamente – posto que, em muitos aspectos, tratam-se de cenas que, *a priori*, situam-se em uma zona tensionada entre os limites historicamente construídos entre as regiões pública e privada. Assim, o que verificamos é que os formatos cuja experiência se baseia na irrupção do autêntico só se legitimam e tornam-se pertinentes à população justamente por se situarem em um contexto no qual a busca pelos signos do eu é elevada a um valor cultural. Os movimentos decorridos ao

longo dos séculos (ao menos, desde o século XVIII até o presente momento) preconizaram a ascensão da intimidade enquanto medida para se avaliar, inclusive, aquilo que ocorre exclusivamente em esfera pública. A nebulosidade entre o que se entende como esferas públicas e privadas, portanto, constrói o contexto no qual as câmaras onnipresentes e omniscientes são entendidas como válidas.

É possível então inferir que a ubiquidade destes dispositivos não é o fato primordial a promover a desfronteirização entre estas regiões, mas opera como sintoma desta mudança, talvez ajudando a desmoronar a noção de que ainda existam ambientes essencialmente da esfera do privado. A onividência das câmaras solicita a revisão das leituras propostas por Erving Goffman, ao observar que haveria situações em que os indivíduos descansariam sua *performance*, tais quais atores que relaxam enquanto esperam sua entrada em cena. Em uma sociedade intimista, que preza a expressão do que provém da personalidade – sedimentada, em partes, pela naturalização do olhar ao outro como forma de pertencer à cultura, pelo registro visual sem grandes contestações de tudo que existe e pela descaracterização do sentido negativo da vigilância – quiçá não se possa mais pensar na proteção idealizada da região de bastidores.

Em outras palavras, talvez o fenômeno da popularização dos conteúdos dos dispositivos hoje no jornalismo evidencie que não se pode falar simplesmente da região da fachada, ao menos como pensava o sociólogo, posto que tudo hoje é passível de se tornar público. À introjeção da norma – prevista por Michel Foucault ao conceituar os corpos dóceis consolidados pela naturalização dos aparatos de vigilância – segue-se a introjeção do visível, do ver e ser visto como elemento imanente da vida social.

Da mesma forma, a onipresença destes dispositivos tecnológicos nas mídias revela ainda reconfigurações profundas nos conceitos de vigilância, uma vez que esta é uma das próprias funções fundantes da instituição jornalística. À onividência preconizada pelas câmaras, sucede a exacerbação

da função vigilante do jornalismo (no sentido da cobrança e da fiscalização dos poderes e da manutenção dos interesses públicos) e a naturalização de uma vigilância distribuída, complexificada, ainda que sutil, que retira qualquer tipo de questionamento sobre a intrusão do olhar no espaço do outro. Não obstante, os conteúdos das câmaras amadoras e profissionais são associados a um discurso de contravigilância, do policiamento das forças hegemônicas – apagando-se assim as possibilidades de debate quanto às invasões e repressão que os dispositivos eventualmente realizam na vida cotidiana.

Assim, o conteúdo das câmaras legitima-se perante as mídias por representar o sonho da transparência pública, da visibilidade ao que anteriormente permaneceria no escuro, uma utopia política vigente ao menos desde a filosofia iluminista. A promessa de omnisciência e omnipresença das câmaras associa o jornalismo a uma pulsão coletiva pela translucidez, pela exposição dos trâmites e dos interesses particulares, pela isenção total das intencionalidades presumidas a todos os discursos.

Ou seja, o que por fim constatamos nesta investigação é que estes aparelhos do visível representam uma virada nos protocolos jornalísticos frente a manutenção de uma centralidade discursiva que, anteriormente, era vista como inquestionável. Os recursos utilizados outrora pelo jornalismo (como os procedimentos metodológicos de reportagem, empregados para a consolidação de um discurso referencial, afastado dos sujeitos e empresas que os constroem) para produzir os efeitos de real não parecem mais ser suficientes. Esgotaram-se pelo uso e pelo suposto domínio (posto que é algo que merece uma investigação específica, em pesquisas posteriores) de suas sintaxes pelo público.

Perante um cenário de midiatização, da proliferação de uma multiplicidade vertiginosa de ângulos e versões sobre tudo o que existe, no qual os mecanismos tradicionais de representação do real são postos sob desconfiança, o jornalismo procura novas formas para legitimar-se enquanto instituição; porém, conforme se apresentou neste livro, estes recursos provêm de fora

da própria instituição jornalística. Em busca da imanência de seus valores originais de isenção e translucidez (em outras palavras, da não mediação do discurso, sentido vigente ao menos desde as primeiras teorias de comunicação, que preconizavam a prática jornalística enquanto espelho da realidade), resta ao jornalismo, paradoxalmente, recorrer ao último recurso que restou: a uma estética realista viabilizada por meio dos registros concretizados pelas chamadas máquinas de visibilidade.

Referências

- AMOSSY, Ruth; PIERROT, Anne Herschberg. **Estereótipos y clichés**. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
- ANDACHT, Fernando. **A experiência estética do indial: a representação do real no documentário e no reality show**. (in) GUIMARAES, César; LEAL, Bruno Souza; MENDONÇA, Carlos Camargos (org). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- _____. **A representação do self na obra de Goffman: sociosemiótica da identidade**. (in) GASTALDO, Edison (org). **Erving Goffman: o desbravador do cotidiano**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.
- _____. **Dois variantes da representação do real na cultura midiática: o exorbitante Big Brother Brasil e o circunspecto Edifício Master**. Texto apresentado no GT Cultura das Mídias, da Compós. São Leopoldo, 2004.
- _____. **Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no reality show televisivo atuais**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/andacht-fernando-formas-documentarias-da-representacao-do-real-na-fotografia.pdf>> 2005.
- ANDACHT, Fernando; MARTINS, Maura. **O mal como esse obscuro objeto de desejo: a representação televisiva do crime nos programas Linha Direita e Ciudad Oculta**. Ecos Revista. Pelotas: Universidade Católica de Pelotas/ EDUCAT, 2005.
- ANDRADE, Ana Paula; AZEVEDO, Sandro. **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, Victor. *Aesthetics: the way for watching Art and things*. Monroe, WEA Books, 2002.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Campos de estudo da estética.** (in) AQUINO, Victor; FACCHINETTI, Rosalba (org). *Ética & estética: questões em comunicação*. São Paulo: Angellara, 2013.
- BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica.** (in) LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- _____. **O óbvio e o obtuso.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. **O rumor da língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENTES, A. RAMOS, P., ALVES FILHO, F. **Enfrentando os desafios nos campos dos estudos do texto.** (in) BENTES, Anna Christina; LEITE, Marli Quadros. *Linguística de texto e análise da conversação: panorama das pesquisas no Brasil*. São Paulo: Cortez, 2010.
- BERTOCCHI, Daniela. **Dos dados aos formatos: o sistema narrativo no jornalismo digital.** In: XXIII Encontro Anual da Compós. Belém, 2014.
- BOLTER, Jay; GRUSIN, Richard. *Remediation – understanding new media*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BRAGA, Adriana; GASTALDO, Edison. **O legado de Chicago e os estudos de recepção, usos e consumos midiáticos.** Porto Alegre: Revista FAMECOS, v. 39, p. 78-84, 2009.
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia.** São Paulo: Paulus, 2006.
- _____. **Experiência estética & mediação.** (in) GUIMARAES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos Camargos (org). *Entre o sensível e o comunicacional*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

- _____. **Nem rara, nem ausente – tentativa.** Matrizes, USP, São Paulo, v. 4, n. 1, 2010, p. 65-81. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes/article/view/171>>. Acesso em 03 de novembro de 2011.
- BRIGHENTE, Mirian Furlan; MESQUIDA, Peri. **Michel Foucault: corpos doces e disciplinados nas instituições escolares.** I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação. Curitiba, PUC-PR, 2011.
- BRONOSKY, Marcelo; SANTOS, Luciane. **Vozes e silêncios no campo midiático: uma (falsa) noção de consensos sobre câmaras de segurança em sala de aula.** Anais do X Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). Curitiba: 2012.
- BROOKS, Peter. **Realist vision.** New Haven: Yale University Press, 2005.
- _____. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess.** New Haven and London: Yale University Press, 1995.
- BROWN, Pete; DUBBERLEY, Sam; WARDLE, Claire. **Amateur footage: a global study of user-generated content in tv and online-news output.** Columbia Journalism School: Tow Center for Digital Journalism. New York, 2014. Disponível em < <http://towcenter.org>>. Acesso em 16 de fevereiro de 2015.
- BRUNO, Fernanda. **Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos.** Cinética: Programa Cultura e Pensamento, Ministério da Cultura. Rio de Janeiro, 2008a.
- _____. **Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação.** Revista Famecos. Porto Alegre, 2004.
- _____. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2013.
- _____. **Monitoramento, classificação e controle nos dispositivos de vigilância digital.** Revista Famecos. Porto Alegre, 2008b.

- CALLIGARIS, Contardo. **Sentir ou ficar frio?** Folha de São Paulo. São Paulo, 20 de agosto de 2015. Disponível em < <http://folha.com/no1670800>>. Acesso em 21 de agosto de 2015.
- CANEVACCI, Massimo. **Polifonia dos silêncios.** Matrizes, USP, São Paulo, v. 1, n. 2, 2008. p. 107-119. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/>>. Acesso em 14 de março de 2014.
- CARROLL, Noël. **Theorizing the moving image.** New York: Cambridge University Press, 1996.
- CASTILHO, Carlos. **O questionamento da confiança na imprensa.** Observatório da imprensa. Disponível em <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2015.
- CONNOR, Stephen. **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo.** São Paulo: Loyola, 2004.
- CORAÇÃO, Claudio. **O fascínio pela realidade abrupta e a demanda pelo comodismo familiar.** (in) SOARES, Rosana.; GOMES, Mayra. **Profissão Repórter em diálogo.** São Paulo: Alameda, 2012.
- COSTA, Bruno Simões; POLYDORO, Felipe da Silva. **A apropriação da estética do amador no cinema e no telejornal.** Revista Líbero. São Paulo: 2012.
- DALMONTE, Edson. **Em nome do interesse público: o jornalismo de máscara e o uso de ações ilícitas no telejornalismo.** (in) GOMES, Itania (org). **Análise de telejornalismo: desafios teórico-metodológicos.** Salvador: EDUFBA, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **O que é um dispositivo?** Escola Nômade de Filosofia. Disponível em <<http://escolanomade.org>>. Acesso em 10 de março de 2014.
- DUARTE, Eduardo. **A experiência estética pública na construção do cotidiano e seus acontecimentos.** (in) FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana de. **Acontecimentos: reverberações.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico.** Campinas: Papirus, 1993.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

- _____. **Pork chops and pineapples**. London Review of Books, 2003. Disponível em <<http://www.lrb.co.uk/v25/n20/terry-eagleton/pork-chops-and-pineapples>>. Acesso em 01 de setembro de 2015.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- EHRENBERG, Alain. **The weariness of the self: diagnosing the history of depression in the contemporary age**. Montreal: McGill-Queen's University Press. 2010.
- FAHLE, Oliver. **Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem da televisão**. (in) GUIMARAES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos Camargos (org). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- FAUSTO NETO, Antonio. **Enunciação, auto-referencialidade e incompletude**. Porto Alegre: Revista Famecos, n 34. 2007.
- FINGER, Cristiane. **Telejornalismo: câmara oculta e outros dilemas éticos**. Porto Alegre: Revista Famecos, m 34, 2007.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. **Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção**. Matrizes, USP. São Paulo, v. 1, n. 2, 2009, p. 131-143. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/>>. Acesso em 06 de janeiro de 2015.
- _____. **Cena desdobrada: o palco dos bastidores**. (in) SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues. **Profissão Repórter em diálogo**. São Paulo: Alameda, 2012.
- FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FUCHS, Christian. **Como podemos definir vigilância?** Matrizes, USP, São Paulo, v. 5, n. 1, 2011, p. 109-136. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/index.php/matrizes/article/view/203>>. Acesso em 20 de março de 2014.
- GASTALDO, Edison (org). **Erving Goffman: o desbravador do cotidiano**. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

- GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 2012.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2004.
- _____. **Comportamentos em lugares públicos: notas sobre a organização social dos ajuntamentos**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GOMES, Mayra Rodrigues. **Ainda sobre comunicação: entre adestramento e liberdade**. Verso e Reverso, Unisinos, São Leopoldo, v. 53, 2009. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/5775>>. Acesso em 21 de abril de 2013.
- _____. **Sob a ótica das ciências da linguagem**. (in) SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues. **Profissão Repórter em diálogo**. São Paulo: Alameda, 2012.
- GONÇALVES, Isaac; ALCANTARA, João; CAJAZEIRA, Paulo. **A produção colaborativa em TV: a ressignificação da notícia com o uso das câmaras de vigilância no telejornal**. Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Fortaleza: 2012.
- GROGER, Renato. **O sentido da imagem pela palavra: o jornalismo na era do exagero visual**. Anais do X Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo (SBPJor). Curitiba: 2012.
- GUIMARÃES, César. **O que ainda podemos esperar da experiência estética?** (in) GUIMARAES, César, LEAL, Bruno Souza, MENDONÇA, Carlos Camargos (org). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HENN, Ronaldo. **A pauta e a notícia: uma abordagem semiótica**. Canoas: Ed. Ulbra, 1996.
- JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.
- JOST, François. **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>. Acesso em 03 de novembro de 2011.
- _____. **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.
- KLATELL, David. **A arte da reinvenção:** enquanto as TVs patinam no modelo tradicional da narrativa em vídeo, redações digitais apostam nos filmes produzidos por amadores. Revista de Jornalismo ESPM, São Paulo, n.11, 2014.
- LAGE, Leandro. **Testemunhos em close-up: o rosto do sofrimento na TV.** Texto apresentado no GT Estudos de Televisão, do XXIV Encontro Anual da Compós. Brasília, 2015.
- LEMOS, André. **Cidade e mobilidade: telefones celulares, funções pós-massivas e territórios informacionais.** Revista Matrizes, USP, São Paulo, v. 1, n. 1, 2007.
- LIPOVESTKY, Gilles. **A era do vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo.** Lisboa: Relógio D'Água, 1989.
- LOPES DA SILVA, Anderson; PELINSON, Fabiana. **A imaginação melodramática e a narrativa jornalística: a realidade como ficção.** Anais do IX Ciclo de Debates sobre Jornalismo da UniBrasil. Curitiba: 2013.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério.** São Paulo: SENAC, 2000.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos.** São Paulo: Hacker, 2002.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001.
- MARTINO, Luiz Claudio. **Panorama da pesquisa empírica em comunicação.** (in) BRAGA, José Luiz; LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; MARTINO, Luiz Claudio. **Pesquisa empírica em comunicação.** São Paulo: Paulus, 2010.

- MARTINS, Marcos. **Imagem polida, imagem poluída: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea.** Revista Lugar Comum, número 29, 2009.
- MARTINS, Maura Oliveira. **A estética do equívoco - considerações sobre a irrupção do autêntico na narrativa de televisão.** Anais do II Congresso Internacional de Comunicação e Consumo – Comunicon. São Paulo: ESPM, 2012.
- _____. **Em busca de uma estética da transparência: usos e disputas na apropriação das câmaras onnipresentes pelas narrativas de telejornalismo.** (in) AQUINO, Victor; FACCHINETTI, Rosalba (org). Ética & estética: questões em comunicação. São Paulo: Angellara, 2013.
- _____. **Estratégias de representação do real: um olhar semiótico às narrativas do *New Journalism* e de Linha Direta.** Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação apresentada à Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2005.
- _____. **Novas estéticas ao jornalismo televisivo: ruptura e renovação das linguagens a partir do uso das câmaras onnipresentes profissionais.** Anais do XIV Congresso Ibercom - Comunicação, Cultura e Mídias Sociais. São Paulo: USP, 2015.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **História das teorias da comunicação.** São Paulo: Loyola, 2003.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** São Paulo: Cultrix, 2002.
- MEYROWITZ, Joshua. **No sense of place: the impact of electronic media on social behavior.** New York: Oxford University Press, 1985.
- MIRANDA, Igor; RIOS, José Riverson. **Interatividade no telejornalismo brasileiro na era da convergência: uma análise das principais emisoras da televisão aberta.** Anais do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Maceió: 2011.
- MORETZSOHN, Sylvia. **Jornalismo em tempo real: o fetiche da velocidade.** Rio de Janeiro: Revan, 2002.

- _____. **O suicídio do jornalismo.** Observatório de Imprensa. Disponível em <<http://observatoriodaimprensa.com.br/>>. Acesso em 28 de abril de 2015.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise pragmática da narrativa jornalística.** (in) BENETTI, Marcia; LAGO, Claudia (org). **Metodologia de pesquisa em jornalismo.** Petrópolis: Vozes, 2007.
- MOTTA, Luiz Gonzaga; COSTA, Gustavo; LIMA, Jorge. **Notícia e construção de sentidos: análise da narrativa jornalística.** Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, volume XXVI. São Paulo, 2005.
- MURAKAMI, Mariane. **Jornalismo e imaginação melodramática: representações negociadas em programas televisivos.** (in) SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues. **Profissão Repórter em diálogo.** São Paulo: Alameda, 2012.
- NÓRA, Gabriela; D'ABREU, Patricia. **Telejornalismo e o aprisionamento do sentido: reconfigurações em tempos de mídias sociais.** Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (Intercom). Foz do Iguaçu: 2014.
- PAPALINI, Vanina. **La domesticación de los cuerpos.** Enlace: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento. Ano 4, número 1, 2007. Disponível em: <<http://revistas.luz.edu.ve/index.php/enlace/article/view/465>>. Acesso em 25 de março de 2014.
- PENAFRIA, Manuela. **O documentarismo no cinema.** Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em <<http://www.bocc.ubit.pt>>. Acesso em 26 de janeiro de 2014.
- _____. **O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme Zaprunder.** Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em <<http://www.bocc.ubit.pt>>. Acesso em 12 de novembro de 2012.
- POLYDORO, Felipe da Silva. **A ubiquidade das câmaras e a intrusão do real na imagem.** Texto apresentado no GT Cultura das Mídias, do XXII Encontro Anual da Compós. Salvador, 2013.

- _____. **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.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos.** Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos.** São Paulo: Contexto, 2010.
- _____. **Faces do humor: uma aproximação entre piadas e tiras.** Campinas: Zarabatana Books, 2011.
- RANSELL, Joseph. **On the use and abuse of the immediate/ dynamical object distinction.** Arisbe, The Peirce Getaway. Disponível em <<http://members.door.net/arisbe>>. Acesso em 25 de agosto de 2013.
- RESENDE, Fernando. **Pra um jornalismo de fricção: a delicadeza de não ter o que dizer.** (in) SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues. **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.
- RODRIGUES, Adriano. **Em busca das especificidades do campo jornalístico.** Revista Pauta Geral. Disponível em <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/pauta/>>. Acesso em 06 de março de 2014.
- SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos.** São Paulo: Cengage Learning, 2008.
- _____. **O que é semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2002.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erick. **À procura de um novo realismo: teses sobre a realidade em texto e imagem.** (in) OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erick. **Literatura e mídia.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.
- _____. **Para uma crítica do realismo traumático.** Revista SOLETRAS – UERJ, v. 23, p. 06-16, 2012. Disponível em <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras>>. Acesso em 18 de setembro de 2015a.

- _____. **O realismo afetivo: Evocar realismo além da representação.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 39, p. 129-148, 2012. Disponível em < <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos>>. Acesso em 18 de setembro de 2015b.
- SANTOS, Fausto dos. **A estética máxima.** Chapecó: Argos, 2003.
- SENNETT, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SERELLE, Marcio. **Post de uma revolução em declínio: Cuba na narrativa de Yoani Sánchez.** (in) FRANÇA, Vera; OLIVEIRA, Luciana de. **Acontecimentos: reverberações.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- _____. **Profissão repórter revisitado: as dimensões do afeto.** (in) SOARES, Rosana de Lima; GOMES, Mayra Rodrigues. **Profissão Repórter em diálogo.** São Paulo: Alameda, 2012.
- SINGER, Suzana. **#fui.** Folha de São Paulo. São Paulo, 27 de abril de 2014. Disponível em < <http://folha.com/no1446096>>. Acesso em 28 de abril de 2014.
- SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento.** Petrópolis: Vozes, 2009.
- STYCER, Maurício. **Mudança no formato não melhora “Fantástico”.** Folha de São Paulo. São Paulo, 29 de abril de 2014. Disponível em < <http://folha.com/no1446831>>. Acesso em 01 de maio de 2014.
- THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia.** Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. **A nova visibilidade.** Matrizes, USP, São Paulo, v. 1, n. 2, 2008, p. 15-38. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/>>. Acesso em 26 de março de 2014.
- _____. **Fronteiras cambiantes da vida pública e privada.** Matrizes, USP, São Paulo, v. 4, n. 1, 2010, p. 11-36. Disponível em: <<http://www.matrizes.usp.br/>>. Acesso em 03 de agosto de 2012.
- _____. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis: Vozes, 2007.

- VILLAÇA, Nizia. **Práticas da comunicação e produção de sentidos: entre Gutenberg e o ciberuniverso.** (in) RIBEIRO, Ana Paula; HERSCHMANN, Micael (org). **Comunicação e história: interfaces e novas abordagens.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.
- XAVIER, Ismail. **Melodrama ou a sedução da moral negociada.** (in) _____. **Olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues.** São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- WINKIN, Yves. **A nova comunicação – da teoria ao trabalho de campo.** Campinas: Papirus, 1998.
- WOOD, James. **Como funciona a ficção.** São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Sobre a autora

Maura Oliveira Martins é professora e coordenadora dos cursos de Comunicação Social do UniBrasil Centro Universitário, em Curitiba, Brasil. É jornalista formada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS).

Email: mauramartins@gmail.com

O presente livro parte da constatação de que hoje passamos por um período de mudanças no jornalismo, no que diz respeito à sua estética, à sua técnica e ao seu *modus operandi*. Dentre as alterações mais visíveis e impactantes, está o uso crescente de imagens providas de câmaras amadoras que hoje estão em todos os lugares: as chamadas máquinas de visibilidade, que garantem um registro visual imediato de todo o tipo de acontecimento. A partir disto, este livro pretende discutir as razões pelas quais estas câmaras se tornam irrecusáveis aos veículos de jornalismo televisivo, bem como propor uma categorização às imagens que elas geram. O que observamos é que a proliferação destas máquinas nas narrativas jornalísticas é sintoma de vários fenômenos sociais: dentre eles, o processo de aquisição de domínio das linguagens midiáticas por parte dos espectadores, o desejo coletivo por tudo aquilo que provém do real e a erosão das barreiras entre a vida pública e a vida privada.

Maura Oliveira Martins é jornalista diplomada pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) e doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). É professora e coordenadora dos cursos de Comunicação Social (Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas) do UniBrasil Centro Universitário, em Curitiba, Brasil. E-mail: mauramartins@gmail.com