

Como a Ubiquidade de Câmeras Reinventa o Realismo nos Telejornais¹

Maura Oliveira MARTINS²
Centro Universitário UniBrasil, Curitiba, PR /
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

Resumo

A proliferação de dispositivos tecnológicos que registram visualmente o mundo tem acarretado mudanças nos formatos narrativos do telejornalismo. A onipresença das chamadas máquinas de visibilidade – ou seja, as diversas modalidades de câmeras, como as de vigilância, as câmeras amadoras, as escondidas e mesmo as profissionais utilizadas pelas emissoras – possibilita que os veículos experimentem diversas estratégias, no intuito de contemplar um espectador que tende a dominar e a desconfiar das já conhecidas linguagens midiáticas. Neste texto, investigamos as formas pelas quais os veículos jornalísticos têm se aproveitado destes dispositivos para concretizar uma estética realista, baseada na assunção, consolidada culturalmente, de que o realismo seria um sistema estético sem código, que promoveria a mera transposição do real ao texto.

Palavras-chave

Telejornalismo. Câmeras ubíquas. Conteúdos gerados por usuários. Realismo.

1. A popularização das câmeras como promessa de contato com o real sem mediações

Já é consenso que o jornalismo enfrenta processos de reinvenção de seu *modus operandi* e de experimentação em suas narrativas, tendo em vista o enfrentamento de múltiplas crises – como as ocasionadas pelo esgotamento de seus modelos de negócios e pela perda de credibilidade frente à população, hoje mais propensa a questioná-lo e a reivindicar uma apropriação potencialmente mais crítica daquilo a que consome. Frente a este cenário, as empresas jornalísticas são instadas a repensar (e a reconfigurar) o seu produto. O jornalismo passa a ser visto sob desconfiança e associado a visões e interesses diversos – e, por consequência, suas narrativas são entendidas como fatalmente parciais, afastadas da completude dos fatos.

¹ Trabalho apresentado no GP Telejornalismo, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP; coordenadora e professora pesquisadora dos cursos de Comunicação Social do UniBrasil Centro Universitário. E-mail: mauramartins@gmail.com.

Com a popularização das tecnologias, o público pleiteia a produção de seu próprio conteúdo, comumente entendido como mais crível ou confiável, posto que – ao menos na esfera do discurso – este tipo de informação gerada pela população estaria desvinculado de interesses ideológicos e empresariais. Além disso, o conteúdo gerado pelos usuários (CGUs) teria ainda a premissa de um vínculo mais efetivo com o real, já que estaria sempre travestido do caráter de testemunho, de proximidade carnal com o fato.

Uma consequência desta multiplicação de dispositivos tecnológicos que registram visualmente o mundo é a alteração nas linguagens das produções de telejornalismo, uma vez que os materiais gerados por eles são empregados pelas emissoras como mecanismos para formatar narrativas mais autênticas, menos editadas pelas instâncias profissionais. Há, portanto, um desejado efeito de realismo que vem à cena quando as emissoras televisivas se apropriam dos conteúdos constituídos pelo que aqui chamamos de máquinas de visibilidade³, hoje em situação de onipresença no mundo.

Assim, a ubiquidade das câmeras na vida social corrobora a consolidação de novos efeitos de real, conforme conceito proposto por Barthes (1988), baseados na premissa de uma ligação menos mediada e mais translúcida com o fato – o que é, sem dúvida, um efeito de sentido que precisa problematizado, haja visto que o realismo, historicamente, foi entendido de forma equivocada como um estilo sem código, que realizaria a simples mimetização do real. Ao denunciar o apagamento do aspecto convencional do realismo, Eagleton (2015) sustenta o argumento de que a arte representacional seria, sob certo ponto de vista, a menos realista de todas, pois estaria atrelada ao impossível: dizer as coisas como elas são, o que é impossível de ser feito 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).

Não obstante, o telejornalismo, a partir de suas estratégias narrativas, faz uso destas máquinas onipresentes que registram visualmente o mundo – por meio dos conteúdos produzidos pela população e pela produção de seu próprio conteúdo sob uma estética que, outrora, seria entendida como amadora – como uma forma de concretizar reportagens que sejam reconhecidas como mais realistas que as produzidas a partir de estratégias empregadas

³ Por máquinas de visibilidade, refere-se aqui aos diversos tipos de dispositivos de registro visual dos acontecimentos, como câmeras profissionais e amadoras, celulares, *tablets*, *notebooks*, câmeras de vigilância, câmeras *Go-Pro*, etc. A ubiquidade destas máquinas na vida cotidiana gerariam uma vasta quantidade de cenas e registros a serem apropriados pelo telejornalismo.

tradicionalmente pelas emissoras⁴.

Polydoro constata que há uma centralidade das estéticas realistas nas mídias, pois elas atenderiam a uma 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).

Assim, as reconfigurações nas narrativas telejornalísticas associam-se a um movimento mais amplo, baseado em um desejo social pela translucidez do real e pela expectativa de imediação, como se a interferência humana ficcionalizasse os relatos. Este questionamento também direciona-se a outros conceitos fundamentais à narrativa jornalística, que se sustenta pelo caráter referencial – o que se concretiza por meio de recursos como 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”.

Posta sob desconfiança, a narrativa jornalística encontra certo esgotamento em um cenário marcado pela midiatização. Os veículos passam, então, a experimentar mecanismos que garantam aos espectadores uma fabulação crível (ou, pelo menos, mais crível) dos acontecimentos que se desenrolam no mundo. É neste contexto que as máquinas de visibilidade se tornam um recurso viável para a produção de novos efeitos de real.

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

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 cerceamento de outros possíveis. Os recursos tradicionalmente

⁴ Como passagens tradicionais dos repórteres, forte edição das imagens, angulações e enquadramentos estáveis, etc.

empregados ao discurso noticioso, hoje insuficientes, visavam causar o efeito de uma transposição isenta e imediata (portanto, objetiva) dos fatos transcorridos no mundo ao seu público. Há, evidentemente, uma clara conexão com a narrativa realista da literatura, no sentido do apagamento dos códigos e convenções que cercam todo e qualquer tipo de discurso.

A constituição da estética realista é objeto de análise de Barthes (1988) no ensaio *O efeito de real*, já muito conhecido, no qual propõe-se a apontar a funcionalidade de um elemento da narrativa literária visto por ele como “uma espécie de luxo da narração” (id, p. 159), o qual categoriza como pormenor supérfluo – tentando, 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.

Como o próprio título do ensaio já sugere, Barthes (ibid) busca analisar as formas pelas quais um elemento narrativo, o qual chama de pormenor supérfluo, concretizaria a ilusão do real dentro do texto. Aparentemente, o elemento não teria função específica, pois operaria como uma espécie de enchimento à trama, por não possuir finalidades específicas. Porém, como argumenta, cabe ao pormenor supérfluo assegurar 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, Barthes (ibid) 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. Estes detalhes serviriam apenas para preencher uma cota necessária ao convencimento do leitor que aquilo que lê é real, ainda que não seja (WOOD, 2011).

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).

Este efeito da ilusão referencial é fundamental 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 da exibição de imagens entendidas como brutas ou

pouco mediadas, 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).

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, uma ilusão. No entanto, 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) – compreendida como 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 abertamente enquanto relatos condicionados 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.

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

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 modos 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 quanto ao objeto que representavam – precisam ser retomados para que possam assegurar sua importância em uma esfera marcada pela mediação. Para tanto, as emissoras passam gradativamente a procurar uma estética mais árida, bruta – que propague um sentido possível de ser menos mediada pelas instâncias jornalísticas.

Não obstante, esta leitura da não intervenção apaga, 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 (2016) – apenas existem por meio de um recorte realizado por um signo, seja humano ou maquínico. Ainda que Figueiredo sustente que “colocar uma câmera 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 representação favorece, sem dúvida, uma maior credibilidade das imagens. O espectador assume como natural a proximidade entre o que vê no ecrã e o seu cotidiano” (PENAFRIA, 2016, p. 2).

A chamada ideologia da não intervenção encontra ressonância em vários produtos midiáticos – entre os quais se incluem as narrativas do jornalismo, mas não só elas – 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.

Constata-se, portanto, que os registros do real popularizados pelas máquinas de visibilidade 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.

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 mais isenta e imparcial o quanto for possível. A objetividade, enquanto doutrina moldada pelo positivismo, postula que o jornalismo deve existir enquanto espelho do real. Ser objetivo 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).

Assim, não deveria causar espanto que os veículos de telejornalismo façam uso cotidiano dos conteúdos obtidos por meio destes onipresentes dispositivos tecnológicos que registram visualmente 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, encontra-se em processo de automatização quanto ao seu uso pelos veículos e seus profissionais. Em parte, em razão de uma concepção de que tais conteúdos expandem o alcance das coberturas jornalísticas – o que, de certo modo, obscurece o reconhecimento de que as reconfigurações causadas aos processos do jornalismo são mais profundas.

Ao longo da história, as formas estéticas do realismo sempre foram exploradas pelas artes e pelas mídias – dentre as quais se inclui o jornalismo. Uma questão vigente é que atualmente 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 uso cotidiano dos registros gerados pelos dispositivos do real.

A presença de signos que conotam a falta de qualidade deste material tende a reiterar a promessa de genuinidade associada a ele. Pode-se dizer que parte dos efeitos de real gerados pelas câmeras onipresentes amadoras baseia-se em sua promessa discursiva de autenticidade, ou seja, pela assunção de que possuem um caráter de documento de algo que efetivamente aconteceu. É esta promessa que legitima a inserção desses materiais amadores no noticiário.

Ao analisar os usos globais dos conteúdos gerados por usuários (*user-generated*

content) pelas emissoras televisivas, Brown, Dubberley e Wardle (2016) observaram algumas principais razões que explicam o emprego destes materiais por parte dos jornalistas: por vezes, são as únicas imagens disponíveis; a geração deste conteúdo é extremamente rápida; o conteúdo tem uma visão muito mais pessoal do que a que seria gerada por um jornalista com uma câmera profissional, especialmente em áreas de conflito; o conteúdo possibilita o acesso a uma diversidade de vozes, estendendo a lista tradicional de fontes jornalísticas; 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).

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.

Assim, o que observamos é que a estética vislumbrada por estas máquinas de visibilidade 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, não editada, 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 câmeras 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.

4. Os telejornais em busca de uma narrativa da não-intervenção

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*⁵, 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 significação ao fato mostrado⁶, o que se observa é uma série de imagens, destacadas como exclusivas, que foram capturadas por um profissional⁷ e exibidas em rede nacional de maneira sobreposta, sequencial, sem o trabalho forte de edição que seria esperado à maior emissora do país.

Ainda que estas imagens sejam de boa qualidade técnica, com enquadramento correto e boa legibilidade da cena – tratam-se, portanto, de registros feitos por câmeras onipresentes profissionais, conforme categorização proposta⁸ - 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

⁵ Reportagem disponível em <<http://glo.bo/1MacgF8>>. Acesso em 12 de fevereiro de 2016.

⁶ A legenda diz “Vandalismo no Rio de Janeiro ontem à noite”.

⁷ 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.

⁸ No intuito de um enfoque mais preciso para a análise, propomos a separação das câmeras onipresentes (as gravações feitas pelas pessoas comuns e/ou profissionais e utilizadas pelas mídias) e as câmeras oniscientes (material capturado pelas câmeras de vigilância e incorporadas nas narrativas jornalísticas com a expectativa de captura de um real ocorrido sem qualquer ciência dos participantes da cena) (Martins, 2015).

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 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 a imagem é capturada apenas por uma câmera 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 pressuponham uma câmera pouco estável, sugerindo assim a continuidade ao registro amador, a alta qualidade do material aponta sempre à qualidade de um dispositivo tecnológico profissional.

Os elementos sígnicos são trazidos à cena ainda que de forma desorganizada ou pouco informativa; interessa à emissora, a partir da visibilidade trazida ao registro, causar no público o efeito de reconhecimento de signos que legitimem esta reportagem como realista. A ideia é que as imagens signifiquem por si mesmas, sem que supostamente haja a intervenção da emissora.



Figura 1 – A baixa mediação jornalística na reportagem de Tyndaro Menezes

Nota-se, portanto, que 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 os 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.

Uma estratégia diferente é utilizada em reportagem veiculada pelo telejornal RJTV Primeira Edição, intitulada *Duas mil pessoas passam horas na fila, à procura de emprego*⁹, veiculada em março de 2016. Aqui a estratégia de não intervenção visa aproximar a reportagem à narrativa documental do cinema direto. Ainda que haja primor estético nas imagens (diferente da reportagem de Tyndaro Menezes em 2013, marcada pela urgência do registro fugaz, não priorizando assim recursos estéticos), há interesse em atribuir à narrativa um sentido de testemunho, de afastamento quase total da intervenção jornalística.



Figura 2 – A estética de silenciamento da emissora na reportagem do RJTV

⁹ Reportagem disponível em <<http://globoplay.globo.com/v/4870672/>>. Acesso em 10 de março de 2016.

Observa-se, por exemplo, que ainda que a apresentadora anuncie a autoria da reportagem a uma repórter, esta profissional não é enfocada, nem a sua voz em *off* é ouvida. Não há – supostamente – qualquer fala institucional no que se assiste. Os sentidos costurados à cena dizem respeito ao que os personagens dizem e testemunham e pelo que os seus corpos (que expõem reações emocionais, como descontentamento, irritação, tédio, etc.) significam ao serem capturados pelas câmeras. Há uma espécie de silenciamento da emissora, sustentada pela aproximação da característica formal e conceitual do filme documentário.

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 e destas falas. O efeito de real se sustenta na impressão de uma não intervenção à cena que é mostrada, bem como da exibição da plenitude analógica da imagem, conforme apontada por Barthes (2000) – promessa que se sustenta na crença de que a imagem estaria mais apta que outras linguagens, como a oralidade e a escrita, a nos apresentar um real para além da intervenção humana.

A imagem, sobretudo em sua forma bruta, não editada, significaria a transposição do real à tela, numa espécie de estética sem convenções. 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.

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 personagens, por meio de suas falas e de suas 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 câmeras 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.

5. Rumo a considerações finais

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). Nas reportagens *Imagens exclusivas mostram ação dos vândalos no Rio* e *Duas mil pessoas passam horas na fila, à procura de emprego*, há a intenção de resgate deste efeito de imediação e de translucidez do real, o que se evidencia em estratégias distintas: na primeira, a partir da proposta de transposição da imagem bruta, com a crueza analógica de algo que escapa da conotação verbal; na segunda, por meio do emprego de estratégias formais mais típicas do documentário, e não do jornalismo. Não obstante, é preciso reiterar que ambas as estratégias empregadas revelam a potencialização de certos recursos como um sintoma de um processo de midiatização. A própria ausência de repórteres é signo da crise no relato que ele, como profissional, historicamente legítima.

A ubiquidade e a variedade de câmeras disponíveis para uso (e proveito) das emissoras telejornalísticas geram a possibilidade da concretização de um efeito de realismo, 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 câmeras onipresentes e oniscientes 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 cobiçadas 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.

Referências

BARTHES, Roland. **A mensagem fotográfica**. (in) LIMA, Luiz Costa. **Teoria da cultura de massa**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BROOKS, Peter. **Realist vision**. New Haven: Yale University Press, 2005.

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 2016.

COSTA, Bruno Simões; POLYDORO, Felipe da Silva. **A apropriação da estética do amador no cinema e no telejornal**. Revista Líbero. São Paulo: 2012.

EAGLETON, Terry. **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.

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.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

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

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.

MARTINS, Maura Oliveira. **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.

_____. **Novos efeitos de real concretizados pelas máquinas de visibilidade: reconfigurações no telejornalismo perante a ubiquidade das câmeras onipresentes e oniscientes**. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2016.

_____. **Por uma ontologia das câmeras onipresentes e oniscientes: reconfigurações ao telejornalismo perante a ubiquidade de dispositivos que registram o real**. Anais do XXXVIII Congresso de Ciências da Comunicação. Rio de Janeiro: 2015.

PENAFRIA, Manuela. **O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme Zapruder**. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em <<http://www.bocc.ubit.pt>>. Acesso em 12 de julho de 2016.

POLYDORO, Felipe da Silva. **A ubiquidade das câmeras e a intrusão do real na imagem**. Texto apresentado no GT Cultura das Mídias, do XXII Encontro Anual da Compós. Salvador, 2013.

_____. **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.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2009.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.