



À PROCURA DE UMA ESTÉTICA DAS CÂMERAS DE SEGURANÇA: UMA ABORDAGEM AO DISCURSO JORNALÍSTICO A PARTIR DA NORMATIZAÇÃO DOS CORPOS DÓCEIS¹

Maura Oliveira Martins – Universidade de São Paulo²

Alejandro Mercado Filho – Universidade Estadual de Campinas³

Resumo

O presente artigo oferece uma análise da reportagem “Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioridade penal”, veiculada no programa Domingo Espetacular, da Rede Record, na qual se assiste à narrativa telejornalística sobre um assassinato a partir do aproveitamento de material provindo de câmeras de segurança. A reportagem – que se funda no argumento da não-reação da vítima, argumento assegurado pelo conteúdo da câmera – sugere que a construção da narrativa se funda da domesticação dos corpos dos sujeitos para que melhor caibam no discurso jornalístico. Intenta-se levantar considerações sobre as estratégias de normatização dos “corpos dóceis”, conforme proposta de Foucault, bem como sobre a compreensão de uma estética específica que se constrói em razão do uso das câmeras de segurança ou de dispositivos móveis.

Palavras-chave

jornalismo televisivo; câmeras de segurança; corpos dóceis; estética.

Corpo do trabalho

Noite do dia 9 de abril de 2013. Nove horas da noite, no bairro “aparentemente calmo” Belém, em São Paulo, o estudante de Rádio e Tv da Universidade Casper Libero, Victor Hugo Deppman, 19 anos, chega em casa após encerrar sua jornada de trabalho. Ao se aproximar do portão do prédio onde morava, o jovem “indefeso” é surpreendido por um rapaz ainda mais novo, que requisita a Victor a entrega de seu celular. Após atender ao pedido, o solicitante aponta uma arma para a cabeça do estudante e atira; em seguida, foge.

¹ Trabalho apresentado ao DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013.

² Jornalista, doutoranda do Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade de São Paulo (PPGCOM- USP) e mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS). Professora-pesquisadora e coordenadora do curso de Jornalismo das Faculdades Integradas do Brasil (UniBrasil). Email: mauramartins@gmail.com.

³ Publicitário pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUCCAMP-SP) e mestre pelo Programa de Pós Graduação em Múltiplos Meios da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP-SP). Email: as.mercado@yahoo.com.br.



Essa descrição de mais uma das incontáveis tragédias do cotidiano das grandes cidades nos é apresentada na reportagem “Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioria penal”⁴, veiculada no programa Domingo Espetacular, da Rede Record, na qual se assiste à narrativa telejornalística desse assassinato. A tragédia corriqueira – visto que casos semelhantes são frequentes nos noticiários televisivos – foi desdobrada em suítes⁵ 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 acima descrita foi inteiramente registrada por uma câmera 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 sónicos – potencializa o aproveitamento jornalístico do fato e eleva o valor notícia da reportagem, trazendo protagonismo às câmeras como grandes fornecedoras de conteúdos ao jornalismo.

Tem-se por hipótese atual da pesquisa que tal fenômeno se configura porque as câmeras oniscientes⁶ fornecem um vasto material à disposição dos veículos midiáticos, provindo de instâncias exteriores às empresas jornalísticas. O conteúdo disponibilizado pelas câmeras captura cenas carregadas de uma expectativa de genuinidade, pois trazem ao foco o registro de um real que, a princípio, revela algo ocorrido para além de uma representação performática do eu (Goffman, 2004) – em outras palavras, prometem ao espectador algo provindo da esfera dos bastidores, normalmente não abordado pela instância jornalística.

Tal conteúdo é observado como cada vez mais profícuo às instâncias do telejornalismo, tendo em vista se tratar de um material abundante e barato – proveniente da popularização dos dispositivos digitais, como câmeras, *smartphones*, gravadores, *tablets*, entre outras tecnologias –, além de ser extremamente atraente para os receptores, pois prometem apresentar um real sem mediações, de pureza ímpar, com a

⁴ Disponível em <<http://noticias.r7.com/videos/morte-de-estudante-na-porta-de-casa-gera-polemica-sobre-a-maioridade-penal/idmedia/516b55b192bb4ec2edea1ab1.html>>. Acesso em 15 de abril de 2013.

⁵ No jargão jornalístico, refere-se aos desdobramentos de um fato que foi notícia anteriormente.

⁶ Refere-se aos dispositivos de registro do real de fácil acesso e manejo dos cidadãos e que, portanto, potencializam a ubiquidade dessas câmeras por todas as instâncias da vida social. Propõe-se aqui, em virtude de um enfoque mais preciso para a análise, a separação das *câmeras onipresentes* (as gravações feitas pelas pessoas comuns e utilizadas pelas mídias) e as *câmeras oniscientes* (material capturado pelas câmeras de vigilância e incorporadas nas narrativas jornalísticas com a promessa de captura de um real ocorrido sem qualquer ciência dos participantes da cena) (Martins, 2012).



expectativa de uma estética de translucidez, na qual tudo que se vê corresponde genuinamente ao que aconteceu.

Decorre disso, no entanto, a constatação de que, para que haja o aproveitamento desse material nas agendas jornalísticas, há a necessidade de adequação e direcionamento das imagens para que conpirem aos sentidos pretendidos pelos veículos. Por trás da promessa de uma estética de translucidez, o que se observa é a forte edição do material da câmera de forma a encaixá-lo em um discurso de sentidos fechados, pouco polissêmico, típico do jornalismo policial. Interessa-nos aqui trazer proposições iniciais para a investigação dessa estética, baseada no uso de recursos dramáticos (como edição, trilha sonora, texto em *off*) e no direcionamento dos sentidos dos corpos dos atores envolvidos, de modo que projetem significações pretendidas pelas instâncias jornalísticas.

Nesse sentido, pretende-se aqui fazer considerações iniciais sobre a estética delineada na apropriação jornalística do conteúdo das câmeras – que, em si mesmo, é desprovido de sentidos definitivos, sugerindo haver em sua natureza uma espécie de estética da pareidolia⁷, na qual os significados dependem mais da percepção do espectador do que efetivamente do texto –, construída, em grande parte, pela domesticação do corpo dos atores envolvidos em cena, de modo a concretizar um discurso uníssono, que não suscite o incômodo da dúvida em seu público.

1. Em busca de uma estética televisiva: múltiplos sentidos domados em nome de uma promessa de autenticidade

Historicamente desconsiderada nos estudos de estética, a dimensão imagética da produção televisiva se revela como objeto ainda a ser explorado pelo campo da comunicação. Conforme aponta Fahle,

Raramente a televisão é considerada seriamente como meio de comunicação esteticamente relevante. 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 de 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

⁷ Refere-se ao fenômeno psíquico que descreve a percepção de elementos aleatórios ou vagos em signos relevantes ou de fácil reconhecimento do receptor, tal como a identificação de formas em nuvens. Diante da imagem, o significado pode ser diferente de acordo com o ângulo do observador. Entende-se, dessa forma, que a imagem da câmera de segurança, em si mesma, não aponta uma interpretação uníssona, o que exigirá do jornalismo um forte trabalho na adequação desse material em seu discurso.



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).

Pode-se compreender, portanto, a estética televisiva das câmeras como um desdobramento de uma estética naturalista, transparente, na qual se oferece ao espectador um texto provindo do real, supostamente sem interferências midiáticas. Há aqui a continuidade, conforme sugere Fahle (2006), com outras estéticas, descendentes da promessa realista de produtos midiáticos como o documentário e a fotografia. Observa-se que, de modo meticulosamente calculado, a utilização dos conteúdos das câmeras de segurança busca produzir em seu público uma sensação de espontaneidade e de translucidez em relação ao que realmente aconteceu no episódio abordado. A câmera 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” (Eco, p. 187).

Não por acaso, na reportagem “Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioria penal”, o fato de que o material provém das câmeras oniscientes é ressaltado a todo momento; traz, portanto, valor simbólico ao produto exibido. O material gerado pelos dispositivos de registro do real recebe legitimação na fala da instância jornalística. Isso fica claro ao observarmos a fala feita pelo repórter ao enunciar a exibição da narrativa sequencial da câmera: “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 câmera de segurança gravou tudo o que aconteceu a partir daí*”. Há então foco na câmera 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”.

Não obstante, a reportagem exibida pela rede Record explicita o interesse da emissora em embutir uma estética própria do seu estilo de jornalismo, por intermédio do uso de recortes (é possível constatar que há a inserção de novos enquadramentos, a ponto de suscitar a dúvida se a câmera está ou não se movendo; além do uso de recursos de edição, como *freezing* da imagem, câmera lenta, etc), a trilha sonora (que cria uma expectativa de suspense, tragédia que se prenuncia) e o texto da locução em *off*. O discurso concretizado na matéria opera a criação de um estética baseada em certos



interesses: a transmissão da mensagem jornalística como uma verdade absoluta, baseada na sua promessa de autenticidade.

O discurso do genuíno, do transparente, é reforçado pelos demais elementos textuais dos quais a emissora se utiliza para construir essa reportagem. Podemos observar já no texto em *off* que narra os vinte segundos com o conteúdo das câmeras: “as imagens mostram Victor Hugo se aproximando do portão. Logo atrás, surge o rapaz de roupa escura. Ele é o ladrão. Victor se assusta, estende a mão e entrega o celular. O ladrão pega o aparelho e logo em seguida aponta para a cabeça de Victor. Atira e foge”. Corta-se a cena.

Durante essa narrativa completa de vinte segundos – cujos sentidos são enjambrados no corpo textual a partir de diferentes códigos sógnicos, como imagem, texto, trilha sonora e edição – observamos a utilização de vários recursos estéticos que causam alterações no registro da câmera de segurança, cuja configuração se funda numa proposta anestésica 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 (de modo geral, acredita-se) pelas mídias televisivas, no intento de causar um efeito de realismo e espontaneidade.

Urge observar que a ausência de uma estética da câmera – pois, em si mesma, traz imagens que podem ser utilizadas a serviço de uma gama de significações, fundamentando a proposta de uma leitura de *pareidolia* nessas imagens – é esvaziada em virtude da narrativa construída à reportagem. Por trás de uma promessa discursiva de que *tudo que se vê corresponde ao que existe*, há, de fato, um arrojado trabalho de atribuição de sentidos a partir de várias categorias sógnicas aproveitadas no corpo textual.

Conforme lembrado por Eagleton, “a estética torna-se um momento particular e instanciação da cognição que não julga coisas de acordo com seu propósito, mas meramente de acordo com sua forma” (in Aradau e Van Munster, 2011, p. 13). Enquanto discurso do corpo, a estética pode ser moldada de forma a atender determinados interesses. Mas como se dá, afinal, a mobilização dos sentidos das câmeras para que o incontável – o que é provindo da esfera dos bastidores, dos momentos em que o real se revela para além do performático palco das representações midiáticas – passe a cooperar às intenções discursivas de uma emissora televisiva? Uma pista, acredita-se, pode estar na questão do direcionamento, ou mesmo domesticação,



dos índices corporais proferidos involuntariamente pelos sujeitos em cena, de forma a se obter corpos dóceis, conforme sugerido pelas análises de Foucault.

2. A domesticação do gesto: corpos dóceis na concretização de um discurso jornalístico uníssono

Ao observar as transmutações no sentido do corpo ao longo da história da cultura, Foucault (2008) atenta que as evoluções nas regras disciplinares resultam na 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, 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) que não a física. 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 panoptismo⁸, no qual o indivíduo tem seu corpo (auto) controlado em razão da crença que está sendo observado. Não à toa, Goffman (2004) atenta ao 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 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 sentidos por vezes bastante limitantes à complexidade do fenômeno) de sensacionalismo e espetacularização. Interessa-nos aqui, por outro lado, suscitar reflexões sobre as formas pelas quais o jornalismo atualiza a ideia do panoptismo ao se apropriar dos (cada vez mais) onipresentes mecanismos de vigilância social – os dispositivos de registro do real – para produzir reportagens em que o corpo e suas reações são a principal matéria prima.

⁸ O panóptico contempla um termo usado para definir um modelo penitenciário idealizado pelo filósofo Jeremy Bentham em 1785, no qual os aprisionados seriam controlados por meio da observação constante a partir de um prédio de arquitetura anelar. Esse sistema faria com que o vigiado não veja o responsável pelo controle, mas que tenha sempre a sensação de estar sendo vigiado. “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 e Mesquida, 2011, p. 4).



Nossa hipótese atual quanto ao uso jornalístico do conteúdo das câmeras de segurança diz respeito ao aproveitamento dos índices corporais (o corpo que exala emoções genuínas, incontrolláveis, tal como o medo, a euforia, a raiva) e seu necessário adestramento em corpos dóceis para melhor obtenção dos sentidos desejados. A construção discursiva empregada pela emissora na construção da reportagem visa, 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 desejada esfera do autêntico; não obstante, o texto jornalístico não pode deixar brechas em relação a que objeto esse signo necessariamente se direciona.

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 in Brighente e Mesquida, 2011, p. 3).

É o que se constata na citada reportagem da Record: há uma forte edição no conteúdo das câmeras de forma a adequá-lo ao sentido pretendido pela emissora. Quando o repórter narra que “Victor se assusta e entrega o celular”, a câmera torna-se estática e há o recurso do *close*, enfocando na mão estendida do estudante e na mão estendida do anunciado “ladrão”, subentendendo-se a periculosidade do sujeito (uma suposta reação de Victor, que a certo ponto do vídeo parece empurrar o assaltante, é desconsiderada pelo texto). Da mesma forma, a sequência mostra, em efeito de câmera 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.

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 câmeras proporcionam conteúdo de veracidade irrecusável; as câmeras *dizem, provam, mostram, documentam*, não sugerem. A câmera em si mesma é protagonista e testemunha do que realmente aconteceu. Ao encerramento do vídeo, a voz oficial de um delegado é apresentada para confirmar o peso do que *diz* a câmera – 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*”. Sua existência, portanto, afasta das reportagens a qualquer



possibilidade de erro, visto que as “imagens mostram”, como aponta o próprio *off* do repórter.

Obtém-se assim uma estética que está em paralelo ao que Foucault (2008) analisa sobre a criação de corpos dóceis através dos sistemas de vigilância, visto que há um novo enfoque midiático no qual as sensações e percepções do corpo são vistos como fonte de conhecimento. As reações dos corpos dos sujeitos – os índices do real proferidos nos 20 segundos de vídeo – nos oferecem, segundo o discurso da reportagem, o contato último com o que realmente aconteceu: 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.

Sob a luz da análise de Foucault (id), é possível dizer que os corpos dos sujeitos são domesticados, tornam-se obedientes e coniventes com as intenções da reportagem, visto que o discurso jornalístico os adequa e os disciplina a determinados sentidos.

3. Em busca de algumas considerações finais

No presente artigo, intenta-se levantar indagações acerca de um fenômeno crescente nas agendas midiáticas, qual seja, a apropriação do profícuo conteúdo das câmeras de vigilância pelo telejornalismo. É notório observar que há diversas nuances a serem analisadas sobre o objeto, tal como as diferentes estratégias narrativas usadas pelas emissoras⁹, bem como os impactos no uso desse material na redefinição dos valores notícia, visto que a mera existência do registro das câmeras ajuda, por vezes, a elevar a pauta como merecedora de ser incluída no noticiário nacional.

Ainda assim, observa-se como estratégia contínua a reproblemática do panóptico estudado por Foucault (2008), pois traz à sociedade uma certa sensação de observação onipresente, tornando-nos os próprios *vigilantes* dos sentidos do corpo, prontos para completar a semiose que provêm dos incontroláveis (e irresistíveis) índices corporais. Conforme a provocação de Pondé (2013), somos a todo instante os fiscais das

⁹ A escolha de rede Record de televisão é sintomática, visto que concretiza um jornalismo de viés mais policial e popularesco, e certamente traz variantes ao fenômeno em relação a emissoras entendidas como de referência, como a rede Globo. De todo modo, outras pesquisas dos autores constatarem continuidades quanto ao uso do recurso das câmeras de segurança, em especial, no que diz respeito à normatização do corpo.



regras de conduta compartilhados coletivamente, inquisidores natos prontos a julgar os que ferem os códigos (tal seja, a de ferir uma pessoa “indefesa”, não-reativa), mesmo que não nos importemos com eles.

Nesse sentido, as câmeras, ainda que oferecidas ao público como portadoras de uma estética translúcida, pareidólica, de fato acabam *domesticadas* a uma estética dramática para melhor conspirar aos sentidos pouco complexos pretendidos aos textos televisivos; antes de nos trazer o que de fato ocorreu, vemos, por fim, uma narrativa plana na qual o real não pode jamais se revelar por completo.

Referências bibliográficas

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

BRIGHENTE, Mirian Furlan; MESQUIDA, Peri. **Michel Foucault: corpos dóceis e disciplinados nas instituições escolares**. I Seminário Internacional de Representações Sociais, Subjetividade e Educação. Curitiba, PUC-PR, 2011.

ARADAU, Claudia; VAN MUNSTER, Rens. **Estética da catástrofe**. Revista do Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da UFRJ. Volume 14, n. 2. 2011.

ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

FAHLE, Oliver. **Estética da televisão: passos rumo a uma teoria da imagem da televisão**. (in) GUIMARAES, Cesar; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2008.

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

MARTINS, Maura Oliveira. **Em busca de uma estética da transparência: usos e disputas na apropriação das câmeras onipresentes pelas narrativas de telejornalismo**. Artigo selecionado para o livro *Éticas e estéticas no jornalismo e na publicidade e propaganda* (no



prelo). 2012.

PONDÉ, Luiz Felipe. **O gozo da pulsão da morte**. Folha de São Paulo. Edição de 01 de abril de 2013. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/luizfelipeponde/1255337-o-gozo-da-pulsao-de-morte.shtml>>. Acesso em 15 de abril de 2013.