



O Corpo Capturado: Narrativas Melodramáticas a Partir da Apropriação dos Dispositivos de Registro do Real¹

Maura Oliveira MARTINS²
UniBrasil / USP

RESUMO

A análise busca refletir acerca do aproveitamento jornalístico dos conteúdos provindos dos dispositivos de registro do real (como as câmeras de vigilância e pessoais, *smartphones*, *tablets* e computadores). Constata-se que, em decorrência da popularização de tais aparatos e da frequente utilização de suas imagens nos telejornais brasileiros, opera-se reconfigurações na narrativa jornalística, como o uso constante do corpo como objeto a ser explorado nas reportagens. A discussão apresentada aqui se atenta, então, ao aproveitamento do corpo para a concretização de uma narrativa tipicamente melodramática, visto ser empregado para a consolidação de reportagens com sentido moral legível, de estrutura maniqueísta e com personagens bem definidas – recursos que se efetivam a partir da exploração do que Brooks (1995) chama do modo do excesso.

PALAVRAS-CHAVE: Telejornalismo; Câmeras oniscientes e onipresentes; Imaginação Melodramática; Modo do excesso.

O presente artigo se inscreve como parte de pesquisa de doutorado em andamento, na qual se busca compreender mudanças na prática jornalística, decorrentes do processo de reconfiguração da profissão à luz de uma série de transformações históricas. Em especial, investiga-se o redesenho da produção jornalística televisiva a partir da proliferação de ferramentas técnicas amadoras de registro do real (como câmeras de vigilância e pessoais, *smartphones* e *tablets*) e a aquisição coletiva de competências para a produção de conteúdos, além de uma crescente presença dessas mensagens em espaços midiáticos.

Em razão da popularização de tais dispositivos tecnológicos, atualmente, é difícil encontrar uma edição de telejornal que não se utilize, em alguma de suas reportagens, de material provindo de instâncias externas ao sistema jornalístico (no caso

¹ Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

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



de conteúdos enviados pela população) ou produzidas internamente, pelos profissionais em atuação dos próprios veículos (no caso de registros que parecem romper ao controle da instância jornalística e reproduzem conteúdos que carregam em si um sentido de flagrante). Ainda que esse fenômeno seja observado por alguns pesquisadores no âmbito das modificações no estatuto da autoria das mensagens jornalísticas³, interessa-nos aqui entender de que forma este material – muitas vezes anestético, e sem sentidos claros quando observados fora da narrativa jornalística – é operacionalizado para que se adeque em reportagens que serão consumidas massivamente.

A atratividade dos conteúdos de tais aparatos se concretiza, conforme a hipótese da pesquisa, em sua promessa discursiva (Jost, 2004): os dispositivos oferecem ao espectador registros carregados de uma expectativa de genuinidade, visto disponibilizarem 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 abordado pela instância jornalística (compreendida coletivamente como uma esfera na qual a visibilidade é altamente controlada) e que não viria a público caso não tivesse sido registrado pelas câmeras. Tal fenômeno revela, portanto, uma espécie de *estética do flagrante*, conforme compreendida por Bruno (2008), resultante de um olhar amador no qual se constata uma naturalização da vigilância⁴ como modo de olhar, o que justificaria a inserção das imagens provindas das câmeras oniscientes e onipresentes⁵ nas agendas jornalísticas.

Não obstante, ainda que o conteúdo das câmeras carregue em si elementos discursivos que assegurem que esse material se trata efetivamente de um flagrante – ou seja, de um registro que traz à luz algo ocorrido para além do controle das mídias, de algo provindo do mundo extra midiático – o que se observa é a utilização de certas estratégias narrativas constantes que buscam adequar o material aos formatos

³ Andrade e Azevedo (2012), por exemplo, nomeiam esta produção de jornalismo apócrifo, por ter sido gerada, em grande parte dos casos, por materiais provindos de instâncias externas do campo jornalístico e, por isso, haveria imprecisão em denominá-la como jornalística. Para os autores, o uso desse conteúdo é interessante aos veículos economicamente, pois o material costuma ser concedido de forma voluntária.

⁴ É importante destacar que essa compreensão da naturalização da vigilância se sustenta, em partes, porque os veículos costumam associar o envio destes materiais a práticas de jornalismo participativo e, consequentemente, à atuação cidadã. Convoca-se o espectador a usar seu celular como uma “câmera-arma” (Bruno, 2008), a serviço da cidadania.

⁵ 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).



jornalísticos. Assim, no intuito de criar estruturas narrativas coerentes, observa-se a readaptação do conteúdo dos dispositivos de registro do real a partir de estratégias de narrativização normalmente utilizadas pelos veículos jornalísticos convencionais – dentre as quais, elege-se para análise no presente artigo o recurso da adequação do conteúdo a uma estrutura melodramática. Decorre desse processo uma novelização do real, que aproxima os fatos abordados a uma narrativa tipicamente ficcional, tal qual é explorado nos melodramas clássicos.

1.1. A imaginação melodramática nas narrativas jornalísticas

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 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, que articula um esquema narrativo complexo no qual a hiperdramatização acaba por evidenciar as forças morais mais essenciais. Nos romances desses autores, concretizaria-se a narrativa essencialmente melodramática, explicitada no desejo de expressar tudo: “nada é poupado porque nada deixa de ser dito; as personagens permanecem no palco e proferem o indizível, dão voz aos seus sentimentos mais profundos, dramatizam através de seus gestos e palavras polarizados e intensificados⁶” (id, p. 4).

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 e Pelinson, 2013). Contudo, a análise de Brooks (1995)

⁶ Tradução pessoal da pesquisadora.



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, excitante, e 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 um⁷” (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 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*,

⁷ Tradução pessoal da pesquisadora.



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 polarizados⁸ (Brooks, 1995, p. 4).

Ao concretizarem uma promessa discursiva de abordar, em sua tessitura, um real ocorrido para além das fronteiras da visibilidade midiática, as reportagens jornalísticas produzidas a partir da apropriação do conteúdo dos dispositivos de registro do real envolvem a explicitação de signos que rompem com a representação calculada desempenhada pelo ator quando sabe ou assume que está sendo observado (Goffman, 2004). Por essa razão, é comum que tais reportagens tirem proveito do uso do corpo que escapa à representação. Assim, no intuito de abastecer as agendas jornalísticas com um material pulsante e reconhecível como autêntico, uma estratégia narrativa corriqueira na utilização dos conteúdos das câmeras envolve 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 e Martins, 2005, p. 68). Para obter tal efeito, é preciso, porém, garantir que eles estejam evidenciados no texto reiteradas vezes.

1.2. Modo de excesso no corpo que pulsa para além da representação controlada

É isso o que justifica a reportagem exibida no Jornal Nacional em 08 de fevereiro de 2014⁹, na qual assistimos a um primeiro depoimento do tatuador Fabio Raposo, que fala à câmera onipresente¹⁰ dos repórteres da Rede Globo para assumir,

⁸ Tradução pessoal da pesquisadora.

⁹ 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.

¹⁰ O depoimento (ou seja, não se trata de uma reportagem editada conforme as convenções do jornalismo televisivo consolidada em manuais da profissão) é dado a dois repórteres que são nomeados, mas não exibidos. A qualidade do registro – nota-se que a gravação foi feita na rua, à noite, sem grandes cuidados estéticos – assegura ao material um caráter de flagrante, de testemunho obtido, o que é reiterado pelo fato de se tratar de uma fala direta, sem cortes.

pela primeira, que havia passado o rojão ao então suspeito de ter explodido o artefato em direção ao repórter cinematográfico Santiago Andrade, que dias depois faleceria. A reportagem nada mais é que um longo depoimento no qual a fala e o corpo de Fabio Raposo nos é oferecido à investigação de seus índices da verdade. Em 4 minutos e 45 segundos do testemunho, há apenas um corte de edição, ao final do vídeo.

Durante esse tempo, assistimos à fala (performática, porque escolhida conscientemente conforme o público imaginado a essa representação: toda a audiência alcançada pelo Jornal Nacional) na qual o tatuador assume o fato a que é acusado, em razão do registro feito pelas câmeras amadoras durante o episódio, mas nega intenção ou responsabilidade pelo episódio decorrido. O grande mote do vídeo é, de fato, o contraste causado a essa fala orquestrada por um corpo que pulsa “equivocos” (Martins, 2012) – ou seja, de momentos que escapam para além da representação pretendida, tal como o signo corporal que, tal qual uma transpiração semiótica, expõe um *self* que se revela espontaneamente, para além do controle consciente da comunicação verbal.

Não obstante, o corpo é parte essencial para a concretização do “espetáculo total” operacionalizado no melodrama. 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” (id, p. 173).



Figura 1 – O conflito entre corpo e fala de Fabio Raposo: o modo do excesso como forma de criar um texto moralmente legível



Na reportagem exibida pelo Jornal Nacional, a “pauta”, 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 escapa da tela 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) destaca que uma das estratégias narrativas tencionadas pelo gênero é o que chama de uma estética da nudez, 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*)¹¹” (id, p. 75).

São esses índices expressos pelo corpo que nos sugerem um contato mais efetivo com o *self*, com aquilo que acontece no exterior 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 pode 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 só podem falar a verdade, é preciso ressaltá-los excessivamente para que os espectadores não fiquem em dúvida sobre aquilo a que assistem: trata-se, afinal, de um texto provindo do mundo 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, as personagens, incluindo sua expressão física – deve ser legível

¹¹ Tradução pessoal da pesquisadora.



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). No caso da reportagem, o corpo do tatuador Fabio – ou seja, as rebarbas de sua performance, os excessos, os signos que mais reiteram certos sentidos do que efetivamente informam algo – é oferecido ao espectador para que então verifique o grau de autenticidade da fala proferida por ele. Seu corpo que titubeia, que “expele” signos de nervosismo, de apreensão, sua fala carregada da “gramática das ruas”, por fim, são utilizados para reiterar os sentidos pretendidos à reportagem: a de um possível envolvimento ou mesmo culpa de Fabio Raposo na situação. É por isso que sua fala não é editada.

1.3. O corpo domesticado pela polarização melodramática

Não obstante, é preciso reconhecer que essa pretensão de intensidade na narrativa 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 (Brooks, 1995).

O esforço pela construção da narrativa melodramática é observada, como exemplo, na reportagem “Morte de estudante na porta de casa gera polêmica sobre a maioria penal”¹², veiculada no programa Domingo Espetacular, da Rede Record. Nela, assistimos à narrativa telejornalística do assassinato do estudante Victor Hugo Deppman, após ser surpreendido por um ladrão que tenta roubar seu telefone, ao chegar no portão do prédio em que residia. A tragédia corriqueira – visto que casos

¹² Disponível em <<http://bit.ly/1cVnQql>>. Acesso em 15 de abril de 2013.



semelhantes são frequentes nos noticiários televisivos – foi desdobrada em suítes¹³ 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 câmera de segurança (ou seja, uma câmera onisciente) 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 câmeras como grandes fornecedoras de conteúdos ao jornalismo.

Não por acaso, o fato de que o material provém das câmeras 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 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”.

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 câmeras? No intuito da concretização de uma estrutura narrativa fundamentada na rígida dualidade e na oposição inconciliável por parte das personagens (Xavier, 2003), normatiza-se os sentidos possíveis dos corpos em cena para que caibam em papéis tradicionais do melodrama.

As personagens melodramáticas, conforme observado por Xavier (id), estão sempre em estados emocionais extremos, nunca em estados intermediários, que desorientariam o espectador acostumado ao “conforto” da imaginação melodramática. Assim, para melhor obtenção dos sentidos desejados, as estratégias empregadas pela emissora na construção da reportagem visam, sobretudo, normatizar as reações dos

¹³ No jargão jornalístico, refere-se aos desdobramentos de um fato que foi notícia anteriormente.

sujeitos envolvidos para que caibam melhor à narrativa pretendida. É preciso, sim, assegurar a todo instante 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.

A referida reportagem da Rede Record, de tal forma, utiliza como estratégia a domesticação dos corpos em cena: há uma forte edição no conteúdo das câmeras de forma a adequá-los 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.



Figura 2 – 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 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 narrativa que normatiza a reação visível do corpo, visto que há um novo enfoque midiático no qual as sensações e percepções são vistos como fonte de conhecimento. 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 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 câmera, pois, segundo o discurso atrelado a ela, o registro nos oferece 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 possível titubeação, nervosismo, conflitos internos) são desconsiderados pois humanizariam o personagem e tornariam mais difícil adequá-lo ao papel de vilão incontestável. Isto posto, 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 (o ladrão que atira sem razão), a vítima irrecusável (o jovem que não reage). Concretiza-se, assim, uma narrativa de natureza melodramática, moralmente legível (Brooks, 1995).

1.4. Considerações finais



Intenta-se aqui delinear uma aproximação a um fenômeno em desenvolvimento: a consolidação de estratégias narrativas empregadas para o aproveitamento de um conteúdo cada vez mais irrecusável às instâncias jornalísticas. Os dispositivos de registro do real são ubíquos e se naturalizam enquanto modo de ser na cultura, e se vinculam tanto a um discurso de segurança (aceitarmos tal vigilância diminuiria os riscos de se viver nas sociedades modernas) quanto a uma espécie de atuação cidadã (que é aproveitada como uma estratégia de marketing pelos veículos, que anunciam fazer “jornalismo participativo” e colocar o espectador como protagonista) que se concretizaria pelo impulso participativo de ceder tais matérias às mídias, conforme apontado anteriormente (Bruno, 2008).

A crescente popularização desse conteúdo nas agendas jornalísticas se fundamenta ainda no oferecimento de um conteúdo atraente a um espectador que revela certa desconfiança quanto à mídia que consome. O conteúdo dos dispositivos adentra no jornalismo também por contemplar um receptor que reconhece o esgotamento de certos formatos, considerados performáticos ou protocolares. Assim, o registro amador ou de baixa qualidade estética satisfaz um público ansioso por um material genuíno, no qual se vê *o que efetivamente aconteceu*, para além da (indesejada) intervenção midiática.

Não obstante, o que se observa é que, por mais que tais conteúdos sejam envoltos de uma promessa de autenticidade, de um real que pulsa para além da representação, constata-se por fim uma forte “domesticação” dos signos proferidos involuntariamente (tais quais os índices emitidos pelas reações corpóreas) e seu emprego na constituição de personagens facilmente reconhecíveis. Assim, as reportagens acabam por fazer uso de recursos narrativos corriqueiros ao telejornalismo, como o molde da realidade complexa em estruturas na quais se fabula a purgação de uma “moral oculta” (Brooks, 1995) e uma visão maniqueísta dos acontecimentos. Explicita-se, portanto, uma pulsão pela imaginação melodramática, que se desvela como estratégia empregada para narrativizar um real que nem sempre cabe nos formatos possíveis do jornalismo.

Referências bibliográficas

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.

BROOKS, Peter. **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess.** New Haven and London: Yale University Press, 1995.

BRUNO, Fernanda. **Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos.** Cinética: Programa Cultura e Pensamento, Ministério da Cultura. Rio de Janeiro, 2008.

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.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão.** Petrópolis: Vozes, 2013.

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

JOST, François. **Seis lições sobre televisão.** Porto Alegre: Sulina, 2004.

LOPES DA SILVA, Anderson; PELINSON, Fabiana. **A imaginação melodramática e a narrativa jornalística: a realidade como ficção.** Anais do 9 Ciclo de Debates sobre Jornalismo da UniBrasil. Curitiba: 2013.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2001.

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, 2012.

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.

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.