

# POR UMA ONTOLOGIA DAS CÂMERAS ONIPRESENTES E ONISCIENTES:

reconfigurações no telejornalismo  
frente à ubiquidade de dispositivos  
que registram o real

Copyright © 2016  
SBPjor / Associação  
Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo

MAURA OLIVEIRA MARTINS  
*UniBrasil Centro Universitário, Brasil*

**RESUMO** – A proliferação de dispositivos tecnológicos que registram visualmente o mundo tem acarretado mudanças nos formatos narrativos do telejornalismo. As diversas modalidades de câmeras – como as de vigilância, as câmeras amadoras, as escondidas e mesmo as profissionais utilizadas pelas emissoras – possibilitam 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, pretendemos apresentar uma proposta de categorização às câmeras aproveitadas cotidianamente pelo telejornalismo, de modo a nos aproximarmos à especificidade do fenômeno. Em comum, todas as câmeras apontam à busca de uma estética realista, baseada no reconhecimento de uma baixa interferência midiática.

**Palavras-chave:** Telejornalismo. Câmeras Onipresentes. Câmeras Oniscientes. Dispositivos do Real. Estética Realista.

## POR UNA ONTOLOGÍA DE LAS CÁMARAS OMNIPRESENTES Y OMNISCIENTES: Reconfiguraciones en las noticias de televisión a través de la ubicuidad de los dispositivos que graban el mundo real

**RESUMEN** - La proliferación de dispositivos tecnológicos que registran visualmente el mundo ha llevado a cambios en la narrativa de formatos del teleperiodismo. Los diversos tipos de cámaras - como las de vigilancia, cámaras de consumo, las ocultas e incluso las profesionales utilizadas por los organismos de radiodifusión - permiten a los vehículos experimentar diversas estrategias con el fin de contemplar un espectador que tiende a dominar y sospechar de la lenguaje de los medios de comunicación. En este trabajo, tenemos la intención de presentar una propuesta de categorización de las cámaras utilizadas diariamente por el teleperiodismo con el fin de estar más cerca de la especificidad del fenómeno. En común, todas cámaras apuntan para buscar una estética realista, basada en el reconocimiento de una baja interferencia mediática.

**Palabras clave:** Teleperiodismo. Cámaras ubicuas. Cámaras omniscientes. Dispositivos reales. Estética realista.

**FOR AN ONTOLOGY OF THE OMNIPRESENT AND OMNISCIENT  
CAMERAS: Reconfigurations to telejournalism in face of the  
ubiquity of device that register reality**

**ABSTRACT** - The proliferation of technological devices that visually register the world has provided changes in the narrative formats of telejournalism. The diverse camera modalities – such as surveillance cameras, amateur cameras, hidden cameras and even the professional ones used by the television stations – allow that broadcasters experiment many strategies, with the will of contemplating a spectator who tends to dominate and distrust the already known mediatic languages. In this paper, we intend to present a proposal of categorization to the cameras used daily in telejournalism, in order to bring up the specificity of the phenomenon. In common, all cameras are used for creating a realistic aesthetic, based on the recognition of low mediatic interference.

**Key words:** Telejournalism. Omnipresent Cameras. Omniscient Cameras. Devices of reality. Realistic aesthetic.

**Onipresença de câmeras e a promessa discursiva  
de um real sem mediações**

O jornalismo encontra-se em processo de experimentação e gradativas alterações em alguns de seus modos de funcionamento e formatos narrativos. Trata-se de um cenário complexo, que revela alterações sutis mas estruturais em um jornalismo que não é mais “organizado consoante uma lógica industrial em cascata produtiva; mas com marcas mais complexas: mais atores atuantes, mais circularidade, algoritmos, inteligência artificial, mais computação em seu interior” (BERTOCCHI, 2016, p. 2). Ou seja, abordar a instância jornalística envolve entender o engendramento de uma trama formada por seus produtores, seus receptores e os profícuos dispositivos sociais e tecnológicos pelos quais tais instâncias se relacionam. Por consequência, esta intrincada relação impossibilita que se reduza o processo comunicacional a uma visão polarizada entre mídia e sociedade, “dualismo que é tão mais danoso na medida em que ele é redobrado implicitamente pela polaridade entre ativo e passivo” (BRAGA, 2006, p. 16).

Ao analisar este cenário, interessa-nos observar as alterações causadas ao *modus operandi* do telejornalismo pela popularização e a onipresença de dispositivos móveis de registro do mundo, como as

câmeras, *tablets* e celulares de diversos tipos. Estes aparatos tecnológicos convertem-se em máquinas contemporâneas de visibilidade ao gerarem uma profusão de conteúdos inesgotáveis, ofertados cotidianamente aos veículos jornalísticos, e que expandem o alcance do que as mídias, com seus limites, são capazes de registrar e disponibilizar ao seu público.

A apropriação destes dispositivos pelos telejornais tem sido discutida em termos de jornalismo participativo ou colaborativo, vinculando o fenômeno a conceitos complexos, que escapam a um consenso, conforme aponta Zanotti (2010), uma vez que não há total clareza sobre os limites e as condições desta participação dos receptores na produção da notícia. Não obstante, urge aqui considerar a necessidade de se discutir a reconfiguração dos processos jornalísticos frente a este cenário de colaboração assídua do público.

No entanto, independentemente de seu amadurecimento ou consenso conceitual, o tema ganha força num momento historicamente importante, quando a sociedade é atingida pelo processo de inovação tecnológica e organizacional, apontando para uma inovação social, ambiente em que o jornalismo encontra-se imbricado (...). Nesta etapa, os meios tradicionais podem usar as iniciativas de participação para aperfeiçoar a produção jornalística, democratizar conteúdos e incorporar públicos ao processo produtivo (id, p. 32-33).

Assim, o que se observa é que as emissoras de telejornalismo – muitas vezes, por meio de um discurso de jornalismo cidadão ou participação, sustentado no aproveitamento sistemático dos conteúdos gerados por usuários, ou CGUs (KLATELL, 2014) – têm se apropriado gradativamente destes conteúdos, em razão, sobretudo, da expectativa de genuinidade que cerca este material. Por consequência, atribuem sentidos múltiplos a estas imagens, gerando uma disputa entre o que os registros efetivamente mostram e os significados atrelados a eles nas narrativas jornalísticas.

Ou seja, os registros das câmeras tornam-se irrecusáveis tanto para os veículos quanto aos seus espectadores em razão de um sentido vinculado a eles: suas imagens supostamente disponibilizariam um conteúdo que rompe a representação performática do eu (GOFFMAN, 2004) que ocorre sempre que algum indivíduo não parece ter ciência de estar sendo observado, ou mesmo quando esquece que está sob o foco do olhar alheio. Deste modo, estes dispositivos prometem

trazer à esfera do visível justamente a ruptura, o relance de um real que escapa da intervenção das instâncias midiáticas, entendidas como altamente controladas. Como promessa ontológica (JOST, 2007) destes dispositivos está a expectativa de se assistir a algo que não seria enforcado se não fosse a existência e a popularização destas câmeras. Busca-se, assim, a “exposição do real através do enfoque de momentos anteriormente desconsiderados pela mídia, cenas e situações classificadas como da esfera íntima, de bastidores” (MARTINS, 2005, p. 07).

Soma-se a isso um processo de aquisição coletiva de linguagens midiáticas e a uma facilidade no acesso à produção de mensagens. O domínio destas tecnologias possibilita que muitos falem – ao menos em âmbitos restritos ao ambiente virtual da internet – o que potencializa uma crise da instituição jornalística enquanto instância central autorizada a produzir discursos sobre o real. Sucede a este processo “um sentimento constante de desorientação informativa, provocado sobretudo pela abundância noticiosa” (NÓRA; D’ABREU, 2016, p. 6). Ou seja, a hipótese aqui sustentada é que, frente a um espectador letrado nas gramáticas midiáticas, e instado a responder a elas com desconfiança, os veículos passam a fazer uso de conteúdos gerados externamente – ou gerados pela própria instância midiática sob uma estética próxima do amador, como se pretende demonstrar nesta reflexão –, de modo a tentar trazer ao seu público narrativas nas quais o mundo exterior é exibido de forma pretensamente translúcida.

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

A discussão aqui apresentada se insere em pesquisa previamente desenvolvida (MARTINS, 2016b), na qual buscou-se investigar as diferentes nuances técnicas, estéticas e narrativas pelas quais o

telejornalismo faz uso da ubiquidade de dispositivos que registram visualmente o real. Haja vista a amplitude deste material, propomos um exercício de categorização das imagens geradas por estas câmeras, no intuito de agrupar a especificidade destes dispositivos, cuja apropriação pelo jornalismo revela um caminho de renovação das estéticas realistas (POLYDORO, 2016).

Assim, acredita-se que as emissoras utilizam cotidianamente estes registros externos em razão do efeito de real possibilitado por eles – efeitos gerados, em parte, por sua baixa qualidade técnica (na maioria das vezes, as imagens amadoras são enquadradas de um modo que impossibilita o reconhecimento dos objetos em cena, não possuem áudio, possuem baixa definição, etc.). Convém aqui destacar que a sistematização contempla os usos feitos de tais imagens pelos sujeitos que as empregam (no caso, as instâncias jornalísticas que atribuem sentidos a elas); ou seja, as categorizações necessariamente não dizem respeito à tecnicidade nas máquinas utilizadas, e sim aos efeitos de real a que se associam.

### **Uma proposta de categorização: câmeras onipresentes e oniscientes**

Deste modo, propomos aqui uma sistematização destas imagens, as quais podem ser separadas conforme os dispositivos que as geram. Conforme investigação prévia, constatamos que tais imagens podem ser separadas entre duas categorias: as **câmeras onipresentes**, que compreendem as gravações feitas pelas pessoas comuns e/ou profissionais e empregadas posteriormente pelas mídias, disponibilizando registros de baixa mediação fundamentados na promessa de que, se não fosse por essa qualidade tecnológica da ubiquidade, o público certamente não teria contato com um acontecimento; e as **câmeras oniscientes**, que compreendem o material registrado por câmeras de vigilância ou outros dispositivos e incorporadas nas narrativas jornalísticas com a expectativa da captura de um real ocorrido sem ciência dos participantes em cena, efeito sustentado pelo reconhecimento do público de que assiste, na maior parte das vezes, a algo provindo de um olhar mecanizado, de uma visão sem olhar, o que confere à imagem um caráter de evidência incontestável (BRUNO, 2013); a estratégia narrativa é de que não há intencionalidade àquilo que se exhibe, e o espectador é

incitado a reconhecer a narrativa como uma transposição à tela do que efetivamente aconteceu.

À sistematização das câmeras oniscientes e onipresentes, propõe-se ainda uma subdivisão em quatro grandes categorias observadas às imagens geradas pelos dispositivos. Antes de conceituá-las como categorias estanques ou definitivas, propomos estas classificações no intuito de um olhar mais preciso às idiossincrasias destes materiais e, por conseguinte, de uma melhor descrição dos efeitos estéticos gerados por eles, ajudando por fim a compreender as estratégias de narrativização destes conteúdos nas reportagens.

**2.a.** A primeira categoria de câmera onisciente compreende as **câmeras de vigilância**, cujas imagens ofereceriam um olhar maquínico, prometendo uma espécie de transposição à tela o real sem intervenções, do que teria acontecido sem ciência dos sujeitos observados. Este recurso aparenta-se da estratégia *fly-on-the-wall*, típica do cinema direto, que preconizava a não interferência do autor nos acontecimentos em busca da representação da realidade “tal qual” (PENAFRIA, 2015). A promessa discursiva, portanto, é a de uma representação translúcida de um real imediado, visto que os participantes da cena agem, a princípio, sem estarem conscientes da visibilidade midiática. Estas câmeras fundamentam-se em dois argumentos implícitos: “a anulação da subjetividade humana, substituída pela objetividade da objetiva, e portanto, no final das contas, a anulação do olhar” (JOST, 2009, p. 21).

Conforme a narrativa empregada pelas emissoras, entende-se que a imagem desta câmera de vigilância traria a público não a *performance* controlada pelo ator ao saber estar perante sua plateia, mas justamente a expressão emitida de forma não-intencional, as confissões provindas do comportamento expressivo involuntário (GOFFMAN, 2004). A promessa discursiva é que esta câmera registraria os escapes da representação performática – o comportamento autêntico de quem age quando está sozinho, o corpo que pulsa a emoção quando surpreendido por algo inesperado, a reação instintiva de espanto ou medo perante um acidente, agora capturado por uma câmera invisível.

Esta legitimação da quebra dos protocolos da representação como chave de leitura a certos formatos televisivos<sup>2</sup> serve ainda de sintoma do que Sennett (2001) chama, em sua obra já clássica, da progressiva ascensão no valor da vida privada e a consolidação de uma sociedade intimista. Este processo se prenunciaria perante a erosão

da vida pública, resultante do desgaste dos conceitos de público e privado, haja vista a permeação entre ambos os domínios, o que ocorre a partir do momento em que o eu toma lugar e importância como algo a ser investigado a todo custo. Na vigência de uma ideologia da intimidade (id), o contato entre as pessoas e a revelação do *self* que se esconde para além da representação pública se tornam um bem moral. Na exposição da vida privada – algo potencializado pelas tecnologias que operam cotidianamente como máquinas de visibilidade – se explicitaria “a morada mesma da verdade do sujeito na modernidade” (BRUNO, 2013, p. 64).

Assim, a onipresença das câmeras de vigilância, hoje naturalizadas como parte da paisagem, disponibiliza às mídias tanto um conteúdo da esfera da vida privada (como as câmeras que secretamente gravam babás e cuidadores de idosos enquanto maltratam seus clientes; câmeras instaladas nos carros da polícia, registrando erros e más decisões profissionais dos indivíduos registrados), no qual os atores estão em momento de descanso da *performance* pública; tanto cenas provindas dos espaços de vida pública (como nos inúmeros registros de acidentes, assaltos, cenas inesperadas como mães que abandonam filhos em lixos sem saber que estão sendo filmadas), nas quais espera-se contemplar o flagrante de algo deslocado à visibilidade pública. Esta gama de registros é apropriada pelas emissoras a partir de estratégias narrativas diversas, de modo a contemplar um espectador que almeja ver uma cena que irrompe para além dos filtros de um olhar midiático, reconhecido coletivamente como algo que acarreta limitações ao real que é exibido.

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

Deste modo, a onipresença dos dispositivos que registram o mundo acaba por normalizar a busca e exposição do flagra, ou seja, de tudo o que é uma fratura da ordem corrente. Em certos registros, “a ausência de uma intencionalidade suposta, o registro de uma visão

sem olhar, o fortuito maquinicamente flagrado, conferem à imagem de vigilância um caráter de prova que está intimamente articulado às suas funções de controle” (id, p. 7). Pode-se definir o flagra preconizado por esta câmera de vigilância como a exibição daquilo que rompe a representação da fachada e traz à tona cenas do pulsante real normalmente reservado aos momentos de repouso da *performance*.

**2.b.** Como segundo tipo de câmera onisciente, indexamos as imagens geradas pelas **câmeras ocultas** normalmente utilizadas por repórteres, que produzem registros cuja promessa discursiva se baseia na crença de que os sujeitos filmados desempenham certas ações por acreditarem estar na esfera dos bastidores, visto não terem ciência de estarem sendo filmados. Este tipo de imagem costuma ser utilizada em programas de humor estilo câmera escondida e em reportagens investigativas de denúncia. O “êxito de sua promessa repousa sobre a crença do telespectador de que as imagens não sofreram nenhum tratamento a posteriori” (JOST, 2009, p. 22), e na crença do público de que divide apenas com o veículo a percepção da visibilidade midiática da cena; caso o espectador descubra que o indivíduo flagrado sabia estar sendo registrado, a promessa será quebrada<sup>3</sup>.

Da mesma forma que as câmeras de vigilância, este registro busca apreender flagrantes do *self* real que escapa da representação da *performance* pública. Por esta razão, a narrativa prescrita a tais vídeos tende a ressaltar o contraste entre a imagem feita pela câmera escondida e a representação do indivíduo capturada posteriormente, quando ele descobre que havia sido filmado. É o que ocorre, por exemplo, em reportagem veiculada no Jornal Hoje, da Rede Globo, em janeiro de 2015. Ao registrar a fala de um representante de empresa que oferecia suborno a médicos para realização de cirurgias desnecessárias, a narrativa organiza sequencialmente o testemunho dado à câmera escondida e a reação do indivíduo ao saber que havia sido gravado para o Fantástico. O representante foge – está “desesperado”, conforme o texto em *off* do repórter que intenta significar aquilo que a imagem mostra. A cena é vislumbrada quase sensorialmente por meio da câmera instalada no repórter que grava enquanto ele corre atrás do homem que escapa<sup>4</sup>.

A imagem da câmera escondida ou oculta também se sustenta na promessa de uma anulação do olhar (pois é capturada por um dispositivo ligado ao corpo do jornalista sem que ele veja através dela) e, por consequência, em sua associação a uma objetividade máxima (JOST, 2009). Não obstante, esta câmera esta-



belece um outro tipo de experiência em relação à câmera de vigilância – por estar acoplada ao corpo do repórter, seu enquadramento pressupõe um olhar subjetivo, como se o espectador observasse a cena pelo ângulo de quem participa dela. Ou seja, trata-se de uma espécie de narrativa em primeira pessoa: ainda que a câmera não esteja à altura dos olhos do repórter, o dispositivo gera um registro que busca causar o sentido de uma experiência estética quase carnal, como se o espectador participasse do acontecimento; deste modo, tal recurso sinaliza conexão a uma “cultura da fetichização testemunhal” (SERELLE, 2012, p. 262), que se fortalece e legitima a ideia de vínculo entre relato e experiência.

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

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

**2.c.** O primeiro tipo de câmera onipresente descreve o que aqui chamamos das imagens provindas das **câmeras onipresentes amadoras** em suas crescentes modalidades e usos – como os registros feitos por câmeras digitais, celulares, *tablets*, *webcams*, câmeras Go-Pro – que oferecem imagens de baixa qualidade e apuro estético, com enquadramentos instáveis e pouca edição. Ou seja, toda espécie de inserção nas agendas do telejornalismo de conteúdos gerados por usuários (CGUs)<sup>5</sup>, que acarretam no que os veículos tendem a chamar de jornalismo colaborativo, participativo ou cidadão – expressões

que muitas vezes se prestam mais a funções de *marketing* das emisoras do que conseguem efetivamente descrever as imbricações e as mudanças nos processos produtivos do telejornalismo frente a este material inesgotável.

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

O telejornalismo, a seu modo, criou também uma estética da transparência baseada na montagem, com o repórter atuando como uma espécie de narrador do fato, narração empiricamente validada pela sequência de imagens apresentadas depois das passagens ou da narração em *off*. Por um tempo, como a decupagem clássica, a 'decupagem jornalística' conseguiu criar sua própria visão da realidade. Contemporaneamente, atendendo os apelos cada vez mais fortes de imediação, as filmagens amadoras acabaram por constituir, com sua retórica, uma nova forma de transparência (id, p. 4).

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

Tendo em vista este panorama, Sodré (2009) propõe o conceito de uma objetividade fraca, que admite certa ingerência do observador nos eventos, como oposição a uma objetividade forte, típica da física clássica, que exige a independência do observador em relação aos fatos. As câmeras onipresentes, deste modo, produzem reportagens que rompem com a ideia de uma narrativa jornalística autoritária (porque velada) que apaga seu olhar enquanto representação subjetiva do real (RESENDE, 2009) e assume-se enquanto ângulo personalizado,

que pressupõe e explicita um sujeito que configura um olhar sobre o objeto. Visto que este sujeito é externo à empresa jornalística, entende-se que não estará associado a seus interesses e produzirá um registro que se pretende mais honesto, pouco ideológico.

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

a) os conteúdos gerados por usuários são utilizados pelas empresas jornalísticas diariamente de modo a produzir histórias que não seriam – ou não poderiam – ser contadas sem eles. Entretanto, são usados com mais frequência quando outras imagens (as geradas pelos próprios veículos) não estão disponíveis;

b) há uma considerável confiança nas agências de notícia na busca e na verificação das CGUs, e não há padrões unificados para o trabalho com este conteúdo;

c) as empresas de notícias têm pouco discernimento de quando estão usando CGUs e não costumam creditar os indivíduos que capturaram o material;

d) os responsáveis pelas empresas de notícia frequentemente não têm consciência das complexidades envolvendo o trabalho diário de descobrir, verificar e observar a legislação acerca dos CGUs. Por consequência, as equipes de muitas redações não recebem o treinamento e apoio necessários para trabalhar com este conteúdo;

e) o impacto vicário causado pelas imagens geradas pelos usuários é uma questão importante para os jornalistas que trabalham diariamente com CGUs. Estes jornalistas entendem que se trata de um impacto diferente do causado pelos conteúdos normais do jornalismo;

f) entre os empresários de comunicação, há um medo que futuramente questões legais impactem sobre o uso das CGUs pelas organizações.

As câmeras onipresentes ainda trazem aos veículos jornalísticos uma imagem que Jost (2007) denomina como “violenta”, que produz um choque perceptivo, encarnado (em oposição à “imagem da violência”, que produz um choque emotivo, ainda que sob um olhar distante), visto permitir “viver o acontecimento, porque ela

constrói, por sua enunciação, uma humanidade atrás da câmera” (Ibid, p. 101). Sua atratividade reside no reconhecimento das convenções formais típicas de um registro amador, o que traz à narrativa uma promessa discursiva de representação de um real que, além de reportar o visível, reproduz a experiência e o drama de viver a situação mostrada.

Ao analisar os impactos causados pela transmissão televisiva direta do World Trade Center, Jost (2007) compara a recepção distanciada das imagens iniciais – que não exibiam signos normalmente atribuídos ao direto: tratavam-se de cenas estáveis, bem enquadradas, que exibiam o terror de “um ponto de vista desencarnado, quase divino” (Ibid, p. 100) – com a reação de assombro causado pelas imagens posteriores, amadoras, com menos qualidade técnica e, portanto, menos legibilidade. Para o autor, estas imagens revelavam mais “os movimentos que testemunham uma hesitação sobre o que é preciso olhar” (Ibid) do que algo efetivamente da esfera do visível, ou seja, uma imagem mais vivida do que propriamente vista.

Assim, as imagens das câmeras onipresentes amadoras são empregadas justamente pelo reconhecimento de uma imagem violenta, sensorial, que explicita um sujeito que olha e vive o acontecimento reportado. Enquanto recursos retóricos, estão calcadas em uma promessa de autenticidade e de não-interferência midiática naquilo que é representado. Não obstante, como toda retórica, a dos vídeos amadores angaria sua força em uma denúncia da falsidade sobre as outras visões de mundo (COSTA; POLYDORO, 2012), tal como as convenções historicamente consolidadas aos produtos jornalísticos.

As estratégias preconizadas pelas imagens destas câmeras fundamentam-se no reconhecimento do público de uma estética amadora, de baixa qualidade, o que convoca o espectador a verificar o rompimento destas reportagens com a narrativa jornalística convencional, altamente controlada – ainda que este seja apenas outro efeito de sentido, que busca silenciar o fato de que os CGUs tendem a ser fortemente narrativizados pelos veículos jornalísticos.

**2.d.** Por fim, as imagens vinculadas às **câmeras onipresentes profissionais**, talvez as mais difíceis de serem apreendidas, que consistem em registros carregados de autenticidade, que exploram algum elemento da estética do amador, mas que são visivelmente mediados pelas instâncias midiáticas. São formatos ex-

plorados pelas mídias, voluntária ou involuntariamente, nos quais a irrupção da espontaneidade pode ser entendida como chave de leitura – a autenticidade do sujeito que fala ou da cena mostrada se torna mais importante que a “objetividade da indicialidade pura”, ou seja, da relação semiótica da imagem enquanto índice que explicita “um laço existencial com a realidade de onde ela tirava sua força” (JOST, 2009, p. 23). É o que vemos, por exemplo, nos registros que tiram proveito na captura de índices corporais que sobrevivem à *performance* esperada aos que se colocam à visão das câmeras midiáticas, veiculando signos que parecem equivocados ou excessivos, pois escaparem ao controle compreendido à narrativa televisiva (MARTINS, 2016a).

As imagens geradas por câmeras onipresentes profissionais tendem a ser exploradas historicamente em muitos formatos televisivos, tais quais os *reality shows*, que se fundamentam numa expectativa de esquecimento da câmera para que o “verdadeiro eu” irrompa à cena; ou nos formatos ao estilo “confessionário”, em que todos os protocolos visam estimular uma revelação do *self* perante as câmeras. Mais do que apreender uma suposta verdade naquilo que se narra, o formato intenta registrar estes escapes involuntários à representação – o corpo que emite nervosismo ou tensão, que acaba por revelar, acredita-se, aquilo que o homem tenta dissimular pela linguagem (BROOKS, 1995).

As emissoras têm lançado mão de recursos retóricos que concretizem narrativas jornalísticas complexas, nas quais os formatos tradicionais do telejornalismo são reconfigurados: são notas cobertas que exibem vídeos capturados pelos produtores de forma clandestina, entrevistas longas sem corte, reportagens sem repórteres, longos vídeos exibidos sem texto em *off*, optando-se por um aparente silenciamento do veículo – ou seja, toda uma série de formatos híbridos em que supostos equívocos da prática são inseridos nos telejornais, que tendem a aproximar às narrativas efeitos estéticos mais comuns às câmeras amadoras.

É o que vemos, por exemplo, em reportagem exibida pelo Jornal Nacional<sup>6</sup>, em fevereiro de 2014, que exhibe o depoimento do tatuador Fabio Raposo, que fala à câmera profissional da Rede Globo para assumir, em primeira mão, que teria passado um rojão ao suspeito de ter explodido o artefato em direção ao repórter Santiago Andrade, que em seguida faleceria. Chama-nos a atenção de que se observa na reportagem (que nada mais é que um longo depoimento

de Raposo, sem a presença de um repórter) apenas um corte feito pela edição.

A pauta que se oferece aqui é o corpo de Raposo que pulsa significações: seu nervosismo, seu olhar que escapa da câmera, como se evitasse encontrar os olhos do interlocutor, sua fala titubeante, a linguagem marcada por gírias do Rio de Janeiro. Ainda que Raposo esteja evidentemente sob o foco de uma câmera da mais importante emissora do Brasil, e que, em alguma medida, tenha consciência da exposição midiática que isto acarreta – e, portanto, seleciona elementos de sua *performance* tendo em vista esta potencial visibilidade –, o mote do vídeo é o contraste causado pela fala orquestrada por ele e pelos escapes da representação emitidos por um corpo não-domesticado, que pulsa lapsos, equívocos. Portanto, observa-se aqui, que a aparente não-edição do vídeo é também estratégia narrativa.

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

**Tabela 1** – Tipos de câmeras

<b>Tipo de imagem</b>	<b>Categoria</b>	<b>Promessa discursiva</b>	<b>Exemplos apropriados pelo telejornalismo</b>
Câmera de vigilância ou de segurança	Onisciente	Representação do real por um olhar maquínico, sem ciência dos observados, e, por isto, cercado de um sentido de objetividade	Imagens geradas por câmeras que operam formas de vigilância em espaços públicos e privados
Câmera escondida ou oculta	Onisciente	Representação do real por um olhar maquínico, sem ciência dos observados; experiência estética fundamentada na subjetividade do repórter em cena	Imagens geradas por câmeras portáteis escondidas no corpo do repórter
Câmera onipresente amadora	Onipresente	Promessa de autenticidade fundamentada na baixa qualidade técnica do registro, que aponta que o autor da imagem é externo à instância jornalística	Imagens geradas por CGUs de diversas modalidades: câmeras portáteis, filmadoras, celulares, <i>smartphones</i> , <i>tablets</i> , <i>webcams</i> , câmeras Go-Pro
Câmera onipresente profissional	Onipresente	Promessa discursiva ocorre pela apropriação/simulação de estratégias estéticas mais típicas do registro amador	Imagens geradas por dispositivos tecnológicos da própria emissora

Fonte: Elaborado pela autora

O exercício proposto nesta reflexão, por fim, busca apresentar uma sistematização a um fenômeno em desenvolvimento no jornalismo, tendo como foco fomentar futuras análises que contemplem as especificidades dos usos das câmeras. Visamos, sobretudo, suscitar olhares complexos aos usos cotidianos dos registros destas máquinas de visibilidade, cuja ubiquidade no telejornalismo pode ser lida também como sintoma de reconfigurações nas relações mantidas entre as empresas jornalísticas e seus receptores.

O que se observa é que os produtos de telejornalismo tendem a aproveitar estes conteúdos em busca de efeitos de maior genuinidade àquilo que exhibe – e, conseqüentemente, pela manutenção ou mesmo reconquista da credibilidade, antes praticamente unânime (CASTILHO, 2014). Perante um público inserido em uma época de indeterminações de sentidos, o telejornal se vê desafiado a lidar com sua histórica “atribuição de sentido ordenador que produza enunciados eficazes” (NÓRA; D’ABREU, 2016, p. 4). É possível que, no intuito de resgatar e efetivar novos efeitos de real, o jornalismo gradativamente explore – e mesmo mimetize – os conteúdos gerados pelas instâncias externas a ele.

## NOTAS

- 1 Expressão típica do cinema direto, movimento cinematográfico que pressupõe a utilização em documentários de equipamento leve e som síncrono na cena, de forma a criar uma representação realista e pouco mediada ou alterada pelas câmeras. A estratégia do *fly-on-the-wall* compreende o que se convencionou chamar de plano-sequência, que consistia na intenção da representação *tal qual* dos acontecimentos filmados – como se o autor das imagens não tivesse qualquer interferência na abordagem do fato; uma “mosca na parede”, alheio a qualquer participação (PENAFRIA, 2015).
- 2 Como exemplo estão os formatos televisivos que tiram proveito na captura de sentimentos que sobrevêm para além da *performance* esperada aos que se postam ao alcance das câmeras midiáticas, tais como: os *reality shows*, que se fundamentam na expectativa de um certo esquecimento das câmeras e a esperada revelação do verdadeiro *self*, para além das “máscaras” utilizadas na vida cotidiana; os formatos jornalísticos televisivos dos programas populares e os policiais, que automatizaram o recurso do enquadramento em *close* do rosto de um entrevistado a toda vez que ele se emociona; os forma-

tos em estilo “confessionário” que operam na expectativa de despir um indivíduo de sua persona pública.

- 3 É o que acontece, por exemplo, em programas estilo câmera escondida em que o público coletivamente desconfia que os envolvidos são atores contratados e não indivíduos flagrados em situações cotidianas.
- 4 Disponível em <<http://glo.bo/1BB9PWm>>. Acesso em 17 de fevereiro de 2016.
- 5 Uma tradução do que os pesquisadores chamam de *user generated content* ou UGCs.
- 6 Disponível em <<http://bit.ly/1mGh88t>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2016.

## REFERÊNCIAS

BERTOCCHI, D. Dos dados aos formatos: o sistema narrativo no jornalismo digital. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 2014, Belém. **Anais da XXIII Compós**, Belém, 2014. Disponível em <<http://bit.ly/22dz2nu>>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2016.

BRAGA, J. L. **A sociedade enfrenta sua mídia**: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006.

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

BROWN, P.; DUBBERLEY, S.; WARDLE, C. **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://bit.ly/1lpmJwZ>>. Acesso em: 16 de fevereiro de 2015.

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

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

CASTILHO, C. O questionamento da confiança na imprensa. **Observatório da imprensa**, São Paulo, n. 784. Disponível em: <[BRAZILIAN JOURNALISM RESEARCH - volume 12 - número 3 - 2016 | 117](http://bit.ly/2c-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)



9ny3G>. Acesso em: 20 de janeiro de 2015.

COSTA, B; POLYDORO, F. A apropriação da estética do amador no cinema e no telejornal. *Libero*, São Paulo, v. 17, n. 34, pp. 89-98, 2012.

DALMONTE, E. Em nome do interesse público: o jornalismo de máscara e o uso de ações ilícitas no telejornalismo. In: GOMES, I. (Org.). **Análise de telejornalismo: desafios teórico-metodológicos**. Salvador: EDUFBA, pp. 349-368, 2012.

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

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

JOST, F. O que significa falar de “realidade” para a televisão? In: GOMES, Itania. (org). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, pp. 13-30, 2009.

KLATELL, D. 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, pp. 14- 16, 2014.

MARTINS, M. A estética do equívoco: a irrupção dos formatos fundamentados na autenticidade na narrativa de televisão. **Estética**, São Paulo, n. 12, pp. 1-14, 2016a.

MARTINS, M. **Estratégias de representação do real: um olhar semiótico às narrativas do *New Journalism* e de Linha Direta**. 2005. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2005.

MARTINS, M. **Novos efeitos de real concretizados pelas máquinas de visibilidade: reconfigurações no telejornalismo perante a ubiquidade das câmeras onipresentes e oniscientes**. 2016. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016b.

NÓRA, G.; D'ABREU, P. Telejornalismo e o aprisionamento do sentido: reconfigurações em tempos de mídias sociais. In: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), 2014, Foz do Iguaçu. **Anais do XXXVII Intercom**, Foz do Iguaçu: 2014. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/cdteste/nacional/resumos/R9-1529-1.pdf>>. Acesso em: 16 de março de 2016.

PENAFRIA, M. O plano-sequência é a utopia. O paradigma do filme Zapruder. **Biblioteca Online de Ciências da Comunicação**. Disponível em: <<http://www.bocc.ubit.pt>>. Acesso em: 12 de novembro de 2015.

POLYDORO, F. A ubiquidade das câmeras e a intrusão do real na imagem.

In: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós), 2013, Salvador. **Anais da XXII Compós**, Salvador, 2013. Disponível em <[http://compos.org.br/data/biblioteca\\_2040.pdf](http://compos.org.br/data/biblioteca_2040.pdf)>. Acesso em: 22 de março de 2016.

RESENDE, F. O jornalismo e suas narrativas: as brechas do discurso e as possibilidades do encontro. **Galáxia**, São Paulo, n. 18, pp. 31-43, 2009.

SENNETT, R. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SERELLE, M. Post de uma revolução em declínio: Cuba na narrativa de Yoani Sánchez. In: FRANÇA, V.; OLIVEIRA, L. (Orgs.). **Acontecimentos**: reverberações. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 257-268, 2012.

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

ZANOTTI, C. Jornalismo colaborativo, gêneros jornalísticos e critérios de noticiabilidade. **Revista Comunicação Midiática**, v.5, n.1, pp.28-41, set./dez. 2010

**Maura Oliveira Martins** é professora e coordenadora dos cursos de Comunicação Social (Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade e Propaganda) do UniBrasil Centro Universitário. Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: mauramartins@gmail.com.

RECEBIDO EM: 16/06/2016 | ACEITO EM: 29/08/2016