

3. O Telejornalismo no Contexto da Convergência das Tecnologias da Comunicação

A televisão tem passado por transformações tecnológicas desde a sua criação em 1950. De fato, todo o processo que provoca deslocamento e reflete no *modus operandi* de um sistema, afeta a rotina produtiva de toda uma aparelhagem. Não só das instituições que veiculam os produtos, mas também dos profissionais que nelas trabalham. Assim, os jornalistas se afetam com as constantes mudanças tecnológicas no telejornalismo.

Para Sérgio Mattos (2010), a evolução televisiva pode ser dividida em sete fases dentro de um “contexto socioeconômico, político e cultural do país”. (MATTOS, 2010, p.26): fase elitista (1950-1964); fase populista (1964-1975); fase do desenvolvimento tecnológico (1975-1985); fase de transição e da expansão internacional (1985-1990); fase da globalização da TV Paga (2000-2010); fase de portabilidade, mobilidade e Interatividade Digital (a partir de 2010).

Dessa forma, na primeira fase (1950-1964) o televisor era considerado um luxo restrito às elites. Na fase seguinte (1964-1975) a TV passou a ser um símbolo da modernidade e os programas de auditório ganhavam cada vez mais espaço. Sobretudo no telejornalismo esse foi um período de grande impacto porque até então, os filmes usados para exibição dos produtos noticiosos e precisavam ser revelados em laboratório antes de serem entregues às emissoras. As máquinas de videoteipe (VT) aceleraram esse processo com a utilização de fitas e propiciaram uma edição mais objetiva viabilizando a criação de uma estratégia de programação horizontal. Assim, os espectadores se acostumaram com a exibição do mesmo programa em vários dias e criaram o hábito de assistir a televisão sempre no mesmo horário. A horizontalidade e verticalidade foram determinantes para a criação de uma grade de programação homogênea. Isso foi fundamental para a compreensão do quesito audiência.

A horizontalidade é a colocação de um programa ao longo da semana ou do mês, em um mesmo horário; e, a verticalidade, se traduz por uma sequência ao longo do dia que vai sendo repetida semana a semana, mês a mês. No começo dos anos 60, foi a extinta TV Excelsior que inaugurou esse modelo de programação horizontal e vertical. Coube à Globo a cópia desse modelo de maneira profissional e perene (BORELLI & PRIOLLI, 2000, p. 81).

Noperíodo do desenvolvimento tecnológico(1975-1985), as TVs se aperfeiçoaram e começaram a produzir os seus próprios programas com o estímulo de órgãos oficiais. Mas foi apenas durante a Nova República que ocorreu a expansão internacional (1985-1990), possibilitando a intensificação das exportações. A fase da TV paga (1990-2000) foi o período que o país buscava a qualquer preço a modernização e por isso a televisão se adaptou aos rumos da redemocratização. Posteriormente, veio a fase digital (2000-2010) em que a preocupação por interatividade aumentou sobremaneira. Coexistir com a Internet e outras tecnologias da informação passou a ser um grande desafio. Foi nesse período, também, que o sistema da TV Digital foi implantado. Por fim, a era da mobilidade e portabilidade, que vem exigindo uma reestruturação dos modos de operação das TVs, tendo o espaço midiático dividido com as novas mídias.

Depois desse apanhado histórico sobre a televisão fica ainda mais evidente que os novos usos e apropriações tecnológicas interferem nos comportamentos e nos processos interacionais em sociedade. Investigar então essas relações comunicacionais é tentar compreender a produção de sentido gerada a partir de uma a vida social em processo. A comunicação, portanto, assume um papel ativo na produção de sentido para as formações sociais e se torna passível de incorporações para que sua forma mantenha algum vínculo inteligível diante desse aparato imaginário simbólico. Dessa forma, a www potencializa interações em níveis diferentes dos que são empreendidos pelos meios de comunicação de massa. Assim, busca-se saber como que o telejornalismo está construindo os discursos através dessa relação com as novas tecnologias de informação e comunicação. Os novos usos e apropriações tecnológicas interferem nos comportamentos e nos processos interacionais em sociedade. A ideia de comunicação transmitida, por exemplo, define-se em termos como “comunicar algo”, “enviar algo”, “transmitir algo”, “dar informação a outros.” É constituída metaforicamente com base na geografia e no movimento de um lugar para outro. No século XIX, o movimento de bens e de pessoas e o movimento da informação eram vistos como processos idênticos, e ambos eram descritos por meio do substantivo comum “comunicação”. O cerne dessa noção de comunicação está na transmissão de sinais ou mensagens em um alcance relativamente grande com o objetivo de controle. Essa é a ideia de comunicação que se origina de um dos mais

antigos sonhos do homem: o desejo de aumentar a velocidade e o efeito de mensagens como se estas viajassem no espaço (CAREY, 2009). Nesse contexto, pode-se entender que comunicação é um processo pelo qual as mensagens são transmitidas e distribuídas em um espaço com o objetivo de controlar o seu alcance e as pessoas.

É válido lembrar, portanto, que o sistema brasileiro de radiofusão é um arranjo público e, as empresas que o constituem, estiveram sempre sobre o controle governamental direto. O poder Executivo, até 1988, era quem consentia a cassação ou a licença (permissão) para a utilização de frequência de rádio ou televisão. Assim, na Constituição de 1988, novas diretrizes para esse uso foram estabelecidas, ajustando as formas particulares usadas até então. No entanto, Mattos destaca, ainda, a influência do governo.

O Estado continua a exercer um forte controle sobre a indústria cultural brasileira, em parte devido à dependência dos veículos de massa em relação aos subsídios oficiais. O modelo brasileiro, além de ser dependente da importação de *software* e *hardware*, também depende do suporte publicitário, sua principal fonte de receita. Historicamente, o veículo televisão tem absorvido sempre uma média entre 50 e 60 % do total do bolo publicitário brasileiro (MATTOS, 2010, p.25).

Dessa forma, a televisão se apresenta com um padrão dependente de forma econômica, política e tecnologicamente. Nesse contexto, a pesquisa se debruça a compreender as modificações do telejornalismo diante do vasto espaço midiático das tecnologias de comunicação, mesmo ocupando um lugar de favoritismo na busca por informação.

Pela oralidade e crença imagética que perdurou durante muitos anos na veiculação dos produtos telejornalísticos a televisão e, sobretudo, o telejornalismo ocupam uma posição privilegiada como plataforma de busca e acesso à informação. Estes se apresentavam como ‘uma janela para o mundo’, ‘síntese do que mais importante aconteceu no Brasil e no mundo’. (Re)conhecido pelos brasileiros como esfera ou praça pública mediatizada, os telejornais apresentam à audiência a promessa de cumprimento do direito à informação, de acesso aos conteúdos audiovisuais de interesse público. Mas será isso suficientemente na contemporaneidade? (COUTINHO, 2013, pp.87-88)

É, portanto, preocupação desse trabalho investigar de que formas as tecnologias de informação estão tensionando o telejornalismo e as consequências dessa relação, bem como o impacto que isso causa no modo de se fazer telejornalismo na contemporaneidade.

3.1.

Produção de Imagens e Telejornalismo Contemporâneo

A definição de imagem – do latim *imago* –, que se refere a toda e qualquer visualização gerada pelo ser humano, seja em forma de objeto, de obra de arte, de registro foto-mecânico, de construção pictórica ou até de pensamento, ganha novo sentido a partir da Renascença, dado o profundo recorte conceitual sobre os processos de espacialização imagética determinados pela inserção da perspectiva nos sistemas de figuração (Cf. WERTHEIM, 2001). À época, a tão cara geometria não só estabeleceu novos contornos no campo da matemática, arquitetura e instrumentação tecnológica, como também conferiu à arte (principalmente à pintura) um giro em seus paradigmas, seja na forma de concebê-la, observá-la ou analisá-la. Não que antes disso as analogias entre as imagens e as realidades que lhes eram referentes não estabelecessem impressão sobre os observadores – mas, sem dúvida, a perspectiva ocasiona uma nova sensorialidade, produzindo assim subjetividades em um nível mais profundo. André Parente, ao analisar essa questão proposta por Jonathan Crary em seu livro “The techniques of the observer”, salienta:

A Renascença conseguiu equacionar uma certa censura platônica em relação a representação do sensível, por quê? Porque criava um processo de isomorfia entre o que era usado para modelar a imagem e o que era usado para explicar aquilo que a imagem representava. O uso da geometria servia, ao mesmo tempo, para explicar a natureza e para construir uma imagem que representava essa natureza⁴.

Assim, a forma do ser humano perceber a imagem vai, a partir daí, obedecer a processos que não mais requerem apenas a observação dada pelo olho da razão ou do espírito, mas sim pelo corpo inteiro. A pintura renascentista, portanto, produzia imagens “que também tinham um lado sensível e não apenas alguma coisa que era da ordem do inteligível”⁵, estabelecendo uma visão natural das obras pictóricas na medida em que elas se propunham a representar naturalmente a realidade do mundo. Apesar do olho humano ser a condição de observação em todas as épocas, a Renascença vai inaugurar um novo modelo de impressão de analogias, onde “é a própria percepção, como fonte da arte, que vem então ao primeiro plano” (BELLOUR, 1993, p.216). E, analisando de uma maneira um

⁴ Entrevista com André Parente. Revista *Psicologia e Sociedade*; 16 (2): p.8; maio/agosto 2004. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/psoc/v16n2/a02v16n2.pdf>, acesso em 16/05/2010.

⁵ *Idem*.

tanto simplista, com a exceção de alguns movimentos artísticos, esse é o paradigma estético que vigora até o momento, principalmente no campo da cultura de massa.

De uma forma geral, essa operação de permeabilidade entre os elementos da forma narrativa se consagrou e perdura essencialmente no cinema de massa até a atualidade. E, nesse processo, a impressão de realidade se impõe, assim, por uma perspectiva sutil de penetração do espectador no universo da estória fílmica – estética da transparência (Cf. XAVIER, 1977) –, as cenas se desenrolam sob o ponto de vista de um narrador não percebido, o que traz a sensação de confronto direto entre o espectador e as cenas dos filmes.

Os espectadores em geral não conscientizam a existência desse narrador. Ela se disfarça, se dilui, permitindo ao expectador ter a ilusão de estar como que vendo o real e não de estar em contato com uma narração. A diluição da presença narradora criou uma linguagem que podemos chamar de ‘transparente’ porque não retém a atenção do expectador, não é vista por ele (BERNARDET, 1991, p.44).

Tanto quanto em relação ao dispositivo do cinema, as disposições observadas são pertinentes para pontuar análises de produtos televisivos, pois ambas as tecnologias se traduzem em sistemas que agenciam enunciações, figurações e percepções extremamente próximas. A própria impressão de realidade, assim como a estética da transparência, são características enunciativas que, inclusive, são apropriadas pela linguagem telejornalística, que, ao se aproveitar dessas estratégias narrativas inauguradas e consolidadas pelo cinema, busca garantir “a objetividade do relato, expor vários lados de um fato ou acontecimento” (PENKALA, 2008, 76). E é francamente visível que assim tem sido desde os primeiros noticiários televisivos, com muito poucas alterações, de forma que os repórteres cinematográficos, desde sempre, vêm fazendo a vez do “olho do observador”.

Ocorre que, de poucos anos para cá, um novo elemento tem comparecido assiduamente nesse jogo discursivo: as imagens oriundas de câmeras de vigilância e as de autoria anônima têm rivalizado com as imagens profissionalmente produzidas pelas emissoras de televisão na composição dos noticiários de todas as ordens, seja nas produções locais, nacionais ou internacionais, e em todos os turnos.

É dessa forma que torna-se importante investigar as formas de tratamento e o modo narrativo que são próprios das informações jornalísticas televisivas promovidas a partir das imagens de câmeras de vigilância e de captações amadoras, dado que inspiram novas percepções na linguagem televisual.

A popularização de diversos tipos de dispositivos de captura de imagem, como é o caso das câmeras de vigilância, filmadoras amadoras, câmeras fotográficas e celulares dotados de recursos audiovisuais, *webcams* etc. têm ocasionado uma infinidade de conteúdos que originariamente não estariam comprometidos com a noticiabilidade, mas que têm sido utilizados em demasia no resultado das edições de produtos telejornalísticos. Dessa forma, considerando as características da comunicação massiva própria (*mass self communication*) CASTELLS (2003), podem ser observadas duas vertentes no processo comunicativo, a massiva, com fluxo centralizado e a pós-massiva, com a customização. Assim, torna-se mais do que necessário evidenciar o público que recebe esses conteúdos telejornalísticos. Desse modo, “qualquer um pode produzir, processar, armazenar e circular informação sobre vários formatos e modulações” (CASTELLS, 2003, p.10).

Os dispositivos digitais servem, nessa perspectiva, de pretexto para que os meios massivos agreguem determinadas funções ao sistema pós-massivo. Assim, o olhar do indivíduo comum tem coabitado a cena jornalística, concretizando o que se tem chamado de “jornalismo participativo”, no qual se evidencia um espaço de representação que outrora era exclusivamente circunscrito às redações dos veículos.

Talvez seja esse um dos motivos pelos quais a época de predominância do oficialismo das fontes, em que a voz dos cidadãos pouco recebia atenção, deu lugar a uma relação dialógica com um jornalismo que, além de dar voz, também se vale de textos, imagens e vídeos produzidos por esse cidadão. Dessa forma, configuram-se novas maneiras de relação entre as distintas mídias e suas audiências, novas formas e processos de comunicação (AMORIM, 2009, p.03).

Esse fenômeno se integra a realidade da cultura contemporânea marcada pelas novas tecnologias de informação e comunicação, na qual cada um pode ser “produtor, criador, compositor, montador, apresentador, difusor de seus próprios conteúdos” (SANTAELLA, 2004, p.82), e, assim, pode-se constatar que a

televisão vem sentido os efeitos da virada de uma sociedade determinada pela distribuição piramidal de conteúdos para uma marcada pela distribuição reticular (*idem, ibidem*). E o jornalismo, especialmente o telejornalismo é uma das instâncias da produção de massa que mais tem ressentido dessas transformações – apesar de o telespectador comum não ser dotado de repertório técnico que lhe faculte divisar os contornos dessa proposição, pelo ângulo do saber jornalístico é possível destacar com ênfase diversos aspectos da metamorfose empreendida pela inserção de imagens produzidas em escala, por novos dispositivos óticos popularizados, e a interferência disso nos cânones do telejornalismo.

Os modos de operação do Jornalismo vinham sendo calcados por alguns quesitos que ajudam a sintetizar o texto, em obediência a características próprias do meio televisivo, em especial a objetividade: o quê? quem? como? onde? quando? por quê? Assim, a mensagem televisual colocava a disposição do telespectador um *menu* completo do fato a ser exibido. Ele, por sua vez, elencava alguns desses itens para medir o nível de interesse, mesmo que a imagem tivesse um valor maior do que qualquer uma das indagações.

No entanto, mais recentemente, surgiram novos elementos narrativos para a composição do discurso telejornalístico: as imagens oriundas de câmeras de vigilância e de vídeos amadores – daí, o que se pretende marcar aqui, é que se pode notar que o fato/notícia ficou ainda mais enxuto. Em verdade, essas imagens de produção externa à jornalística reúnem em si artifícios significantes que sublimam um ou outro elemento do *menu*. Acredita-se que a exiguidade de tempo de exposição da narrativa de imagens “leigas”, fruto de vídeos normalmente curtos, acabam por sintetizar os tradicionais questionamentos do lide. Trata-se de identificar que são sequências hipnóticas reproduzidas na velocidade de relâmpagos, onde são privilegiadas cenas que se destacam pelo flagrante, pelo inusitado ou até pelo grotesco.

Nesse sentido, nota-se um empobrecimento da notícia, que acaba por valorizar, no período de transmissão do telejornal, a *quantidade* em detrimento da *qualidade* dos produtos editoriais. Dessa forma, boa parte do noticiário é preenchida por diversas imagens cedidas pelo cidadão comum, pela polícia local,

pelas câmeras de controle de tráfego etc., comumente cobertas por locuções em *off*⁶ ou mesmo por ancoragem do apresentador ao vivo.

3.2.

O sensacional e a dupla performance

Retomando o conceito de impressão de realidade, pode-se perceber que essas imagens são reconhecidas pelo telespectador como uma narrativa que encerra *verdades*. Esvazia-se toda e qualquer ideia de opinião ou ponto-de-vista. O efeito de verdade surge exatamente da sensação de que a imagem cedida, independente da fonte, é descolada da linha editorial do veículo de comunicação – já que foi capturada pelo telespectador/autor, parece ser *sincera*. Interessante destacar que a instituição “redação jornalística” atribui uma construção discursiva de *independência* e/ou *imparcialidade* na captação dos fatos contidos na imagens “leigas”, porque foi, a princípio, livre de negociações inerentes ao fazer jornalístico, que incluem o planejamento editorial (esse sim baseado na lógica de versões).

Mais que isso, a estética da transparência maximiza o que foi dito acima, na medida em que a imagem cedida força o telespectador a ocupar o lugar do olho do observador que efetivamente testemunhou o fato, driblando qualquer outro elemento que compareça na narrativa como um todo.

O que se pretende, então, como propósito chave da análise empreendida aqui, é questionar justamente esse ponto: a impressão de realidade é fator característico das imagens cedidas, e não dos outros elementos da narrativa que compõem as matérias. A verdade decorrente da exibição exclusiva de imagens cedidas por fontes externas à redação jornalística, imaculadas por edições ou locuções em *off*, já caracterizaria um ponto-de-vista por parte do telespectador e, portanto, não redundariam em verdades definitivas. Mas o que se vê, na maioria absoluta dos casos (esse ponto será retomado no capítulo IV), é que as imagens “leigas” têm o seu áudio original suprimido, quando existe, pela edição da reportagem; em seu lugar são anexadas narrações, gravadas ou ao vivo, que passam a integrar a construção discursiva daquilo que é exibido. Acontece que o

⁶ Segundo Vera Iris Paternostro (1999), *off* é o texto escrito para televisão.

efeito de verdade característico dessas imagens se estende à narração que as cobre, conferindo ao segundo elemento a mesma impressão de realidade que está presente na aura do primeiro.

Em outras palavras, o texto que se ouve nas matérias se exime de qualquer expressão de julgamento porque é cancelado pelo efeito de verdade que a imagem exprime. Apesar desses textos, notadamente, assumirem caráter descritivo ao se redundarem a narrar o que se vê, palavras e expressões qualificativas acabam por estabelecer ponderações que se convertem em condução das conclusões.

Além do que, a própria seleção das partes das cenas cria um sentido que se anela à percepção do jornalista que monta o plano de sequências. As imagens de circuito interno ou de cinegrafistas amadores, apesar de já carregarem um enredo próprio capaz de possibilitar uma interpretação imediata, chegam à emissora para serem trabalhadas; é preciso levar em consideração que nem todas estão audíveis ou com boa resolução. O propósito, portanto, é tratá-las e atribuí-las efeitos para que pareçam o mais real possível. Assim, evidencia-se que o produto bruto é efetivamente influenciado por um olhar, portanto se revelam interpretações prévias e interferências na construção do valor-notícia.

Esse processo discursivo acaba por transformar a tela da televisão em um momentâneo, porém, irrefutável, tribunal. Nele, o enredo da notícia e os personagens envolvidos em um determinado fato, ganham, num primeiro momento, tratamento técnico dentro do contexto capturado e, em seguida, o produto disso é exibido. O telespectador, do outro lado da tela, absorve e julga de forma praticamente instantânea, no ritmo acelerado da sucessão de imagens, sem chances de se defendere das influências escamoteadas pelo efeito de verdade estendido a todos os elementos que compõem construção da narrativa telejornalística (com destaque para a narração e edição).

Propõe-se aqui, ademais, a identificação de uma “dupla performance”: quando há a captura de imagens de uma câmera de vigilância, por exemplo, há também neste momento uma performance do âmbito da simulação da vigilância (Cf. BOGARD, 1996), na qual de forma alguma evita os fatos que se desenrolam

a sua frente, mas, por estarem ali, interferem de alguma forma nos acontecimentos. Assim, uma sociedade que vem se acostumando com a onipresença de dispositivos visuais de vigilância acaba por produzir efeitos subjetivos nos comportamentos dos indivíduos diante dos olhos eletrônicos. Isso se dá de forma sutil e compartilhada, pois que:

Uma primeira questão a ser colocada diz respeito aos mecanismos e valores sociais que podem legitimar tal vigilância, desfazendo a sua face conspiratória, monstruosa e ameaçadora em proveito de uma face mais amigável e até desejada pelos indivíduos. Uma possível resposta reside naquilo que nossa sociedade define como o perigo que os dispositivos de vigilância podem evitar (BRUNO, 2004, p.119).

Por esse caminho, percebe-se uma docilidade e uma incorporação do olho de poder (Cf. FOUCAULT, 2011) – um *performance* – na hora em que as pessoas são alvo da filmagem (e sabem disso). De fato, atualmente, essa vigília é altamente desejada, dadas as circunstâncias que envolvem o *risco* presente no ulterior da sociedade contemporânea.

A preocupação com o risco em nossa sociedade vai contribuir para ‘justificar’ uma vigilância que é sobretudo punitiva e muitas vezes preventiva (...) Esta vigilância é tão mais eficiente quanto maior for a identificação dos indivíduos com os perfis projetados (doentes potenciais, vítimas de crimes antecipados, responsáveis por catástrofes naturais potenciais etc). Deste modo, eles não apenas ‘autorizam’ a vigilância como a estendem na relação e no cuidado consigo mesmos (BRUNO, 2004, p.120).

Vê-se que, mesmo antes das imagens de circuitos internos chegarem à redação jornalística para ilustrarem uma narrativa qualquer, elas já estavam impregnadas de “modos comportamentais” encenados pelos agentes da notícia, próprio do “saber ser visto”. Essa *mise-en-scène* é o que se pode considerar a primeira performance.

A segunda performance acontece quando a equipe jornalística recebe essas imagens brutas cedidas como matéria-prima e tem a função de transformá-la em um produto telejornalístico para ser exibido. Sob o olhar do editor, as imagens recebem cortes e destaques, procurando sentido dentro de uma perspectiva de enredo para a matéria produzida, e, em seguida, são cobertas por um texto desenvolvido de acordo o interesse editorial inerente à programação do telejornal.

Inclusive, a prática cotidiana da edição jornalística revela o quanto o uso constante desse tipo de imagens suprimem assuntos que poderiam ganhar (mais) destaque dentro da produção telejornalística segundo os critérios de noticiabilidade. A pauta, que deveria ser mote da realização do fazer jornalístico, é deprimida em função do espaço ocupado por essas narrativas, dado o efeito espetacular que elas vem gerando em termos de audiência na programação.

Dessa forma, a edição “dobra” a significação da encenação dos agentes da notícia. Ocorre uma dupla performance, que potencializa exponencialmente o acontecimento, promovendo uma sobre-teatralidade daquilo que, enfim, vai se tornar conteúdo dos telejornais.

Em se tratando de vídeos amadores, a primeira performance se dá tanto quanto ocorre com as câmeras de vigilância, apenas é preciso substituir a docilidade e introspecção do olho do poder pela simples mudança no comportamento das pessoas quando se posicionam diante do “play-rec”, promovendo uma artificialidade automática, situação já de senso comum.

Nesse último caso, a segunda performance dimensiona da mesma forma já expressa, sem nenhum tipo de diferença, já que, antes de ir ao ar, todo produto tem que necessariamente passar pelo trabalho do editor.

3.3.

Para além da produção colaborativa: o “telejornalismo apócrifo”

Se antigamente os recursos tecnológicos de produção audiovisual eram quase que exclusividade das emissoras de televisão e estúdios cinematográficos (pouquíssimas pessoas alheias ao fazer profissional dispunham de tais aparatos), atualmente esses recursos alcançaram praticamente todos os espectros sociais, que servem aos mais diversos propósitos do cidadão comum, mas que também operam em serviços de segurança para empresas, condomínios, shopping centers e até ao governo, na forma de sistemas de controle de tráfego e vigilância dos espaços públicos, por exemplo.

Mais do que resultar numa produção exponencial de conteúdos audiovisuais, o fato observado vem ocasionando um número avassalador de

flagrantes das cenas do cotidiano, de tal sorte que praticamente todo e qualquer acontecimento tem sido capturado e registrado por algum tipo de dispositivo de visibilidade, numa situação bastante análoga ao que imaginou George Orwell (1998) e muito além do panóptico analisado por Foucault (2011).

Não é à toa, pois, que os sites de compartilhamento de vídeos, por exemplo o *Youtube*, tem logrado grande sucesso de audiência. Parece que a sociedade como um todo tem se hiperexcitado com a multiplicidade de vídeos disponíveis para apreciação, obedecendo às mais diversas motivações, desde o entretenimento até a informação.

O telejornalismo, enquanto lugar de referência é um ambiente que tem sido fortemente marcado pela superabundância de exposição de acontecimentos expressos em imagens oriundas de circuitos fechados de televisão e câmeras amadoras, que têm transitado facilmente no espaço midiático, não só pela contribuição dada do que tem se chamado comumente de jornalismo participativo, mas sob o aspecto da estrutura e construção do processo que transforma um acontecimento em notícia.

É cada vez mais frequente nos telejornais brasileiros a participação do que provisoriamente denominamos de público-participativo [...]. Os noticiários vêm usando com mais frequência as imagens captadas pelo público através de celulares ou câmeras digitais de fatos do cotidiano que são notícia, mas só têm o registro imagético pela participação de cidadãos e cidadãs comuns, que pelos mais diversos motivos, o registraram (VIZEU; SIQUEIRA, 2010, p, 86).

Ocorre que, para mais além do que Vizeu e Siqueira expõem, o que se percebe hoje é que os produtos audiovisuais, captados pelo cidadão comum, não apenas ajudam a contar uma história, mas podem estar encharcado de outras intenções e os jornalistas televisivos, regidos pela tirania do tempo, “aproveitam” e apropriam-se desse conteúdo para dar conta de cumprir suas rotinas diárias de produção, colocando em segundo plano a importância da qualidade do jornalismo informativo e, também, dos seus critérios profissionais. Em outras palavras, os “cidadãos e cidadãs comuns” já perceberam o poder que possuem enquanto agentes participativos e tecnologicamente pertencidos às notícias televisivas. É claro que é característico da democracia algo se tornar público para ser questionado, mas é preciso ter em mente qual é a intencionalidade dessas imagens

que, em princípio, parecem inofensivas. Assim, utilizar confiantemente os conteúdos cedidos e/ou negociados por cidadãos comuns, recorrentemente como fonte, representa um risco.

Os jornalistas confrontados com a super-abundância dos acontecimentos e a escassez do tempo, lutando para impor ordem no espaço e no tempo, são obrigados a criar o que Tuchman (1973) designa como rotina do inesperado, tendo como consequência, devido aos critérios profissionais que utilizam na avaliação das fontes a dependência dos canais de rotina (TRAQUINA, 2012, p.197).

E essa dependência nos canais de rotina pode colocar o jornalista em uma situação negativa, pois essa relação de forma regular não se torna saudável. Ou seja, da mesma maneira, receber continuamente imagens cedidas de cidadãos comuns e utilizá-las na construção telejornalística diariamente representa uma manobra arriscada na era digital. Mais do que entender o momento no qual o telejornalismo enquanto lugar de referência ocupa na contemporaneidade com a questão tecnológica, o objetivo é compreender como que as instituições e profissionais que nelas atuam estão construindo a notícia e fazendo o uso dessas micro-narrativas audiovisuais que incorporam ao cidadão comum um status de *co-produtor*; tanto quanto, é importante refletir sobre a forma como essas imagens são produzidas e suprem a necessidade de preenchimento da grade de programação dos telejornais, além de avaliar os contornos de como essas notícias são reportadas, editadas, apresentadas e de que maneira circulam e são recebidas e, posteriormente, retransmitidas. Dessa maneira, cria-se uma relação que já é implícita entre os dois polos do que se pretende trabalhar como notícia.

A partir dessas regras e do contrato tácito entre programa e telespectadores é que seriam estabelecidas as características do vínculo com o público e a própria identidade do telejornal. O contrato nesses termos atuaria como um acordo de cooperação capaz de articular a relação entre emissores e público em torno da mesma coisa, a informação como bem social, publicizado pelo telejornal, e assim comum a determinada coletividade (COUTINHO, 2009, p.6).

Apesar de guardar características semelhantes e servir de inspiração, a ideia de *dejournalismo colaborativo* não se mostrou suficiente para pontuar as inquietações listadas acima e que ora tensionam a relação da construção da notícia com imagens produzidas em contextos de videovigilância e de cinegrafia amadora. Por esse caminho, e com o intuito de redimensionar essas questões no estudo do telejornalismo, empreende-se aqui a tarefa de dar conta de aprofundamentos

teórico-metodológicos que se corporificam na proposição do conceito de “telejornalismo apócrifo”.

Nesse sentido, o telejornalismo apócrifo considera a construção de novos modos de interpretação dos fatos cotidianos a partir de perspectivas construídas por dispositivos audiovisuais operados por “leigos”, ou seja, que se origina (ou flerta) no exterior dos cânones tradicionais do fazer jornalístico.

O termo *apócrifo*⁷ é utilizado aqui a partir do revestimento semântico que a palavra adquire no momento histórico em que o Primeiro Concílio de Niceia expurga do cânone do cristianismo católico ortodoxo os textos do Novo Testamento que não foram considerados divinos, inspirados o suficiente para compor a exegese que contem a Revelação do Evangelho da vida de Jesus. Porquanto, a palavra ganha significação de algo que não é próprio da legitimidade necessária para se reconhecer o hermetismo de determinada área específica.

Ao se associar ao vocábulo telejornalismo, o sentido que “telejornalismo apócrifo” assume é o delimitado pelo ato que inclui o uso de conteúdo audiovisual produzido fora do cânone do *fazer jornalístico* (que incluiria rotinas específicas ao hermetismo jornalístico) para recobrir material noticioso exibido em canais midiáticos televisivos. Ou seja, se o apócrifo alude aquilo que não é feito por inspiração hermética (no caso, própria da técnica jornalística constituída), trata do que é originado descompromissadamente em relação aos critérios noticiosos do Jornalismo tradicional.

Vale a menção de que, portanto, a expressão “telejornalismo apócrifo” não pretende questionar o lugar de autoria, mas sim a autenticidade que é atribuída ou não ao telejornalismo que se utiliza de imagens amadoras ou de vídeo-vigilância na constituição de seus produtos noticiosos. Para tanto, a formulação do conceito se baseia nas noções de critérios de noticiabilidade e nas Teorias do Jornalismo

⁷ De acordo com o site Significados.com.br, *apócrifo* é um adjetivo qualificativo, de origem no termo grego *apokryphos*, que significa oculto, aquele que não foi explorado. É um termo muito usado pela Igreja Católica, quando se referem a todos os escritos de assuntos sagrados, não incluídos nos livros de inspiração divina, que são considerados autênticos. Considerando as normas jurídicas, um documento apócrifo é aquele que não tem origem conhecida, que não traz identificação ou assinatura, ou que não está autenticado, que não tem sua autenticidade provada, ou tem sua origem suspeita ou duvidosa.

em geral, considerando que o fenômeno interfere num devir social da comunidade jornalística.

Destarte, o conceito de telejornalismo apócrifo intima com uma construção social da realidade e coloca em evidência o lugar de *fala* e o lugar de *poder* na composição de narrativas jornalísticas, justamente porque envolve a visibilidade e a legitimação no processo que transforma o acontecimento produzido em condições polifônicas.

O que é indiscutível é que o telejornalismo apócrifo tem se tornado uma prática contumaz na composição dos noticiários televisivos. Talvez, a dinâmica das imagens apócrifas seja mais sedutora do que a transmissão de informações que, mesmo muito relevantes, se restrinjam a cenas “estáticas” de apresentadores narrando notas secas⁸. Além de ilustrar a notícia, a sequência de imagens invariavelmente explora, então, o movimento visual requerido pelo telespectador ávido por estímulos sensoriais mais intensos, como é de senso comum na atualidade – inclusive, para corroborar a máxima corrente nas redações telejornalísticas que diz que “TV é imagem”.

A título de exemplo, vejam-se os espaços nos telejornais locais das grandes metrópoles destinados a “serviços”, em particular sobre as indicações do tráfego de veículos nas principais avenidas. Tornou-se natural o *link* ao vivo com as imagens captadas por câmeras de órgãos públicos de observação do trânsito na cidade. O apresentador/âncora do telejornal narra a cena, informando sobre eventuais fatos, abordando questões relacionadas aos fluxos urbanos. Certamente, dessa forma, esse tipo de produto jornalístico ganha muito mais expressão sensória e, conseqüentemente, cativa mais a atenção dos telespectadores, obviamente com vistas à audiência.

Assim, o telejornalismo apócrifo transforma-se em mais um elemento de inspiração para se investigar os desafios impostos à atividade jornalística no mundo contemporâneo, dada a circulação excessiva e flutuante de informações

⁸ Segundo Vera Íris Paternostro (1999), nota seca (ou nota pelada) refere-se a informação lida pelo apresentador sem cobertura de imagem. Atualmente, as notas secas – aposta-se que, muito em parte, justamente pela alta frequência do jornalismo apócrifo – tem praticamente se relegado a apresentação de notícias relevantes de última hora.

num cenário digital que obriga o jornalista a repensar o seu papel e a sua forma de atuação no processo produtivo, sobretudo nos telejornais. Contribuir nessa direção é o que se intenta nas linhas em sequência.

A princípio, um ponto a se destacar é que as imagens apócrifas já fazem parte do escopo da realidade construída pelo imaginário do público espectador, já que, como visto acima, ele mesmo já manuseia com naturalidade e intencionalidades os dispositivos amadores, tanto quanto já se apropria das mais diversas imagens depositadas em sites de compartilhamento de vídeos da internet. Essa prerrogativa é o que viabiliza as imagens apócrifas serem acionadas pelos telejornais como objetos naturais de composição de narrativas a serem veiculadas.

Berger e Luckmann (2003), ao analisarem o jornalismo como dispositivo de construção social da realidade, admitem um processo dialético entre a realidade objetiva e a subjetiva. A partir da releitura da sociologia do conhecimento, os autores levam em consideração a opinião do senso comum como parte constituinte da realidade rotineira. Para eles a vida cotidiana é dominada por motivos pragmáticos e daí ocupa um lugar eminente no acervo social do conhecimento. “O capital social do conhecimento fornece meios de integrar elementos descontínuos (...). ‘Tudo aquilo que todo mundo sabe’ tem sua própria lógica e a mesma lógica pode ser aplicada para ordenar várias outras coisas” (BERGER & LUCKMANN, 2003, P.65). Dessa forma, tem-se aí a possibilidade dos eventuais acervos de imagens apócrifas coincidirem em significação com representações já presentes no repertório dos telespectadores e, por isso, poderem figurar na narrativa televisiva sem ruídos ou dissonâncias simbólicas.

Mais ainda, a narrativa jornalística explora a percepção constituída pela audiência que infere valor de verdade às imagens apócrifas e, dessa maneira, esvazia-se toda e qualquer ideia de opinião ou ponto-de-vista emitido pela empresa jornalística. O efeito de verdade surge exatamente da sensação de que a imagem cedida, independente da fonte, é descolada da linha editorial do veículo de comunicação – já que foi capturada por sujeitos alheios ao fazer jornalístico, parece ser *sincera*. É interessante destacar que a instituição “redação jornalística” atribui uma construção discursiva de *independência* e/ou *imparcialidade* na captação dos fatos contidos nas imagens “leigas”, porque foi, a princípio, livre de

negociações inerentes ao fazer jornalístico, que incluem o planejamento editorial (esse sim calcado na lógica de versões). A imagem cedida força o telespectador a ocupar o lugar do olho do observador que efetivamente testemunhou o *fato*, driblando qualquer outro elemento que compareça na narrativa como um todo.

Assim, se pela ótica da Teoria Construcionista, as notícias ajudam a produzir uma determinada realidade, o telejornalismo apócrifo cumpre com essa lógica de forma facilitada, beneficiado pela presunção de verdade que já se encontrava anteriormente colada na percepção estabelecida por todos sobre as imagens amadoras.

Nessa teia de “facticidade” autores como Molotch e Lester (1971), Hall *et al.* (1999) e Tuchman (1993), também compartilham o pensamento de que a imprensa funciona como um instrumento de representação social da realidade e de que uma notícia é uma história, logo, uma realidade construída. Stuart Hall, ao analisar o que chamou de mapas do significado, compreende o mundo como um lugar de conflitos encharcado de imprevisibilidade e volatilidade.

Mas não se deve permitir que tais acontecimentos permaneçam no limbo do aleatório – devem ser trazidos aos horizontes do significativo. (...) A identificação social, classificação e contextualização de acontecimentos noticiosos em termos destes quadros de referência de fundo constitui o processo fundamental através do qual os media tornam inteligível a leitores e espectadores o mundo a que fazem referência. (HALL *et al.*, 1999, p.226).

Em verdade, Hall *et al.* (*idem*, *ibidem*), ainda através do paradigma construcionista, aponta para o processo de enquadramento jornalístico entendido aqui como a narrativa usada para construir uma notícia, a escolha de um acontecimento ou outro. Carey (1986) também concorda que o acontecimento, ao provocar narrativas sobre ele mesmo, contribui para a construção da realidade. Todo esse processo que transforma matéria-prima [os acontecimentos] em um produto jornalístico [as notícias] atende aos requisitos requeridos para que o fato seja agendado (seja pela ótica dos órgãos de informação, seja pela dos profissionais das redações). Mauro Wolf filia-se a este ponto de vista: “as notícias são aquilo que os jornalistas definem como tal” (WOLF, 2003, p.190).

Apesar de o telejornalismo apócrifo parecer estar submetido às mesmas lógicas que qualquer conteúdo noticioso (porque se utiliza de ferramentas

semelhantes de apuração na medida em que o jornalista – entendido como um agente social comum – determina o enquadramento necessário para um acontecimento, enfatizado pela ânsia de sensações), o tratamento do recorte/enquadramento/tema do acontecimento é diferente, não só pela apuração, mas também pela trajetória do processo de construção da notícia, até porque o jornalista, ao se apropriar de imagens apócrifas, se utiliza de material captado por dispositivos audiovisuais tecnológicos manuseados por ‘leigos’ e que surge no exterior dos cânones do Jornalismo. Por conta disso, a produção de imagens que vão ilustrar o acontecimento a ser noticiado é anterior a produção da pauta do mesmo acontecimento, o que caracteriza uma inversão dos modos tradicionais do fazer jornalístico. Por conseguinte, vale a reflexão cuidadosa sobre o *agendamento* ainda deste mesmo acontecimento.

Segundo Wolf (2003, p.188-244), a hipótese de *agenda-setting* sustenta que as pessoas tendem a absorver ou expurgar os seus próprios conhecimentos de acordo com o que mídia absorve ou expurga do seu próprio conteúdo. Sendo assim, a mídia define os assuntos a serem tratados e discutidos pelo público em um determinado dia, de acordo com os fatos abordados, escolhidos ou, ainda, enquadrados, conforme já dito no capítulo anterior.

Da mesma sorte, os estudos sobre *newsmaking* contribuem para o entendimento das notícias nos modelos que são ofertados à sociedade. Mauro Wolf também elenca critérios de noticiabilidade que determinam um acontecimento: “Determina-se, assim, um conjunto de critérios de relevância, que definem a noticiabilidade (*newsworthiness*) de cada evento, ou seja, sua ‘aptidão’ para ser transformado em notícia (...). Sendo assim, a noticiabilidade está estritamente ligada aos processos que padronizam e tornam rotineiras as práticas de produção” (WOLF, 2003, p.195).

Por esse caminho, em se tratando do telejornalismo apócrifo, o agendamento de notícias sofre intervenções por parte também de quem cede as imagens. Sob a égide do que se tem chamado de “jornalismo participativo”, o cedente passa a coabitar um espaço antes restrito às empresas jornalísticas (e seus prepostos), que decidiam o que era notícia. Agora, esse agente externo também define um enquadramento, configurado em uma linguagem “bruta”, mas que

conta uma história. E, diante das buscas sôfregas por interatividade, próprias dos produtos midiáticos que se contextualizam na Web 2.0, essa “participação” cada vez mais tem se fortalecido nas redações, principalmente televisivas, que anseiam por matérias-primas que contenham valor-notícia e, portanto, preencham as grades de programação. Em troca, o produtor do telejornalismo apócrifo se reconhece potente na tomada de decisões do fazer jornalístico.

Na medida em que esse agente externo se envolve na escolha de enquadramentos, o conteúdo que lhe pertencia (as imagens) ganha dimensão e significado cultural de “Notícia” – torna-se um conteúdo jornalístico distribuído na forma de produto midiático no padrão do discurso que é chancelado pela empresa jornalística de TV.

Para Alfredo Vizeu, esses novos agentes que atuam como co-produtores da notícia são chamados de “mediadores públicos”, são cidadãos comuns que dialogam com o campo do Jornalismo, contribuindo para a agenda dos meios e para a produção de notícias. No entanto, salienta o risco desses agentes que contribuem na construção de notícias serem considerados jornalistas: “Não vemos essas pessoas como jornalistas que representam uma profissão e que têm que coletar fatos, classificá-los, sistematizá-los, hierarquizá-los, checá-los a bem não só da credibilidade, mas da ética pública.(...) consideramos essas pessoas o que podemos chamar de ‘mediadores públicos’” (VIZEU *et al.*, 2010, p.6).

Ao analisar o Telejornalismo como lugar de referência através dos mediadores e espaços públicos, Vizeu considera também os tipos de atores que participam da construção de sentido no espaço público, cujo crescimento tem sido progressivo em função da cada vez mais fácil acesso à mídia. Isso vai ao encontro de Habermas, que já havia observado que a conquista de influência política obtida na comunicação pública encontra fundamento “em última instância, na ressonância ou, mais precisamente, no assentimento de um público de leigos que possui os mesmos direitos” (HABERMAS, 1997, p.96).

Dessa forma, é conferida uma autoridade ao público porque o poder de persuasão é decisivo na definição de sentido sobre os temas considerados relevantes para configurar na pauta de discussão, levando-se em conta o

telejornalismo com um gênero de influência e que, portanto, exerce um papel determinante na formação de sentido e na construção social da realidade, conforme já citado anteriormente.

Para ilustrar essa questão sobre o agendamento, veja-se o exemplo da cobertura jornalística dada pela TV Record/Rio a uma série de roubos ocorrida no bairro do Catete, zona Sul do Rio de Janeiro. Os produtos jornalísticos apresentados em telejornais variados da emissora⁹ davam conta de “onda” de assaltos a lojas diversas que tinham um denominador comum: possuíam câmeras de vigilância que eram operadas pela mesma empresa de segurança. Possivelmente, tais eventos nunca seriam noticiados em telejornais se a central de segurança não tivesse acessado a emissora para oferecer as imagens dos flagrantes.

A “força” dos conteúdos dos vídeos apresentados conferiu valor-notícia aos fatos, elevando-os ao *status* de acontecimentos e, portanto, pautáveis pela mídia – a quem cabia a exclusividade na decisão do que é ou não notícia. O exemplo em questão serve para a constatação empírica do que essa pesquisa se propõe a discutir: os agentes externos agora participam efetivamente do agendamento de notícias. E as imagens apócrifas funcionaram justamente como o passaporte do agente externo para a participação na produção do noticiário televisivo.

Note-se: as imagens foram produzidas antes mesmo que a pauta pudesse ser pensada, ou seja, em vez dos produtores buscarem os indícios que comprovassem o crescimento da violência no bairro do Catete ou até mesmo orientações de especialistas de como reagir (ou não reagir) a um assalto em estabelecimentos comerciais, a matéria jornalística se origina de um produto “pré-fabricado”.

Ainda, as imagens provocam estímulos sensoriais, causam impacto junto aos telespectadores, promovendo efeitos hipnóticos suficientes para sustentar a audiência da programação – sucesso que notas secas dificilmente lograriam.

Também, as imagens das câmeras de vigilância falam por si só, isto é, fazem parte de uma realidade construída – “aquilo que todo mundo sabe”

⁹ Disponível em <http://zip.net/bmn2Hx> e em <http://zip.net/bnn2Rv>, acesso em 13/01/2011.

promove o agendamento: o bairro do Catete está violento; lugares violentos têm sido monitorados por câmeras de vigilância; os bandidos estão cada vez mais ousados; e por aí vai.

Além do mais, uma sonora¹⁰ que contivesse o depoimento de uma das vítimas ou a uma entrevista a um agente de segurança não seria tão eficaz para conferir efeito de verdade sobre os fatos narrados. Isso se dá porque o telejornalismo apócrifo, como pleiteado mais acima, é percebido pelo público revestido de uma aura de independência e imparcialidade porque parece (e talvez seja) isento.

¹⁰ Segundo Vera Iris Paternostro (1999), sonora é o termo usado para designar uma fala da entrevista.