



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FERNANDA ALEX BONI

TV DIGITAL:
O APARELHO E A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA EDIÇÃO
DE IMAGENS NO TELEJORNALISMO

FERNANDA AIEX BONI

TV DIGITAL:
O APARELHO E A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA EDIÇÃO
DE IMAGENS NO TELEJORNALISMO

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein

Londrina
2010

FERNANDA AIEX BONI

TV DIGITAL:
O APARELHO E A REPRESENTAÇÃO DO REAL NA EDIÇÃO DE
IMAGENS NO TELEJORNALISMO

Dissertação apresentada ao Programa de
Mestrado em Comunicação da Universidade
Estadual de Londrina, como requisito parcial à
obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
UEL – Londrina - PR

Profa. Dra. Florentina das Neves
UEL – Londrina - PR

Profa. Dra. Ana Silvia Médola
USP - São Paulo - SP

Londrina, 22 de abril de 2010

DEDICATÓRIA

Ao meu Luciano. Às minhas Talges e ao nosso João Marcelo.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Alberto Klein, o Beto, que com sua simplicidade e sabedoria não só me orientou, mas realmente incentivou a minha pesquisa, acreditou na possibilidade de estudar um tema tão árido e teve a coragem de assumir comigo esse desafio. Obrigada pelos elogios incentivadores, mas principalmente pelas críticas que sempre me ensinam muito mais.

Às Professoras Dras. Florentina das Neves e Dirce Vasconcelos pelas contribuições valiosas que deram para a elaboração deste estudo.

À Professora Dra. Ana Sílvia Médola por fazer parte desta banca.

Aos demais professores do programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina que contribuíram significativamente para o desenvolvimento desta dissertação.

Aos editores Norberto Oda, Cristina Valada e Lilian Cavalheiro e ao consultor de imagens Samuel Kobayashi, que gentilmente compartilharam suas experiências e conhecimentos sobre o tema para a elaboração desta dissertação.

Ao Sr. Ossamu Nonaka, o Shoni, coordenador de jornalismo da RPC TV Coroados e também professor da Universidade Estadual de Londrina, por todo o apoio, colaboração e incentivo nos momentos mais importantes dessa caminhada até aqui. Agradeço igualmente a todos os meus colegas de trabalho pela compreensão e as palavras motivadoras. À Patrícia Piveta pela colaboração na entrevista com o consultor Samuel Kobayashi.

À Prof^a Patrícia Thomaz, minha grande amiga, que me incentivou desde o início na conquista desse desafio.

Pois já nos é cada vez mais difícil imaginar o real, imaginar a História, a profundidade do tempo, o espaço em três dimensões – tão difícil quanto era outrora, a partir do mundo real, imaginar o universo virtual ou a quarta dimensão.

Jean Baudrillard

BONI, Fernanda Aiex. **TV Digital: O aparelho e a Representação do Real na Edição de Imagens no Telejornalismo**, 2009. 193f. (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

RESUMO

Este trabalho investiga algumas mudanças na edição de imagens com a passagem da TV Analógica para a Digital no Brasil. A partir da teoria da mídia de Vilém Flusser e seu conceito de "aparelho" desenvolve-se uma análise teórica da nova relação entre os jornalistas e os equipamentos digitais de edição, levando-se em conta o conceito de hiper-realidade, proposto por Jean Baudrillard. Retomando o percurso filosófico do real ao longo da história e ainda os conceitos positivistas, que embasam a atividade jornalística, discute-se de que maneira a manipulação das imagens digitais e a construção de universos gráficos interferem na nova representação do real apresentada pelo telejornalismo. Com base em entrevistas com editores da Rede Globo em São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba (cidades onde a TV Digital já foi implantada), analisa-se a maneira como a nova tecnologia pode interferir no compromisso primeiro do jornalismo, que é o de relatar os fatos da maneira mais fiel possível. A discussão propõe um engajamento dos profissionais e da sociedade em busca de uma maior consciência crítica em relação às imagens digitais no jornalismo, com uma visão ética do uso dos recursos de manipulação e construção de cenas na edição das notícias.

Palavras-chave: Telejornalismo. TV Digital. Edição. Realidade. Aparelho.

BONI, Fernanda Aiex. **Digital TV: The Apparatus and the Representation of Real on Image Edition in News Casting.** 2009. 193f. Dissertation (master's degree in communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

ABSTRACT

This study investigates some changes on image edition due to the transfer of Analogic to Digital Television in Brazil. Beginning with Vilém Flusser's Media Theory and its concept of "apparatus", it develops a theoretical analysis of the new relationship between journalists and digital editing instruments, taking into account the concept of hyperreality proposed by Jean Baudrillard. Retrieving the philosophical discourse of "real" throughout History and also the positivist concepts, base of the journalistic activity, it discusses how digital image manipulation and the construction of graphic universes meddle with the new representation of real presented by television news casting. From interviews with Rede Globo editors in São Paulo, Rio de Janeiro and Curitiba (cities where digital television has already been implemented), it analyses how this new technology can hinder the main commitment of journalism, which is reporting facts as faithfully as possible. The discussion proposes an engagement of professionals and society regarding digital images in the search of greater critical conscience towards digital images in news casting, with an ethic view of the use of manipulation resources and scene construction on news editing.

Keywords: Telejournalism. Digital TV. Edition. Reality. Apparatus.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	O TELEJORNALISMO E O COMPROMISSO COM O “REAL”: UM PERCURSO FILOSÓFICO E COMUNICACIONAL	21
2.1	O PROBLEMA DA REALIDADE DENTRO DA FILOSOFIA	22
2.1.1	AS IMPLICAÇÕES DO SURGIMENTO DO POSITIVISMO	30
2.2	A APREENSÃO DA REALIDADE EM UMA CIÊNCIA POSITIVISTA	32
2.3	O JORNALISMO COMO UM DISPOSITIVO SOCIAL POSITIVISTA	36
2.4	A REALIDADE JORNALÍSTICA DENTRO DO UNIVERSO DO ESPETÁCULO	43
3	O APARELHO DE FLUSSER	51
3.1	O APARELHO NAS REDAÇÕES DOS TELEJORNAIS	62
3.2	A RELAÇÃO DOS EDITORES COM OS APARELHOS	76
3.2.1	A EVOLUÇÃO DOS APARELHOS	80
4	NÚMEROS QUE PRETENDEM SER IMAGENS QUE PRETENDEM REPRESENTAR O MUNDO	84
4.1	NATUREZA DA IMAGEM DIGITAL	92
4.1.1	ANALÓGICO X DIGITAL	95
4.2	A EDIÇÃO DE IMAGENS	98
4.3	O PARADOXO: IMAGEM MELHOR DEFINIDA E MAIS FÁCIL DE MANIPULAR	108
5	A TENTATIVA	115
5.1	A CRIAÇÃO DE NOVOS MUNDOS E A ALTERAÇÃO DAS SUPERFÍCIES	121
5.1.1	A SUPERFICIALIDADE DAS IMAGENS TÉCNICAS.....	125
5.1.2	O HIPER-REAL E A DEVORAÇÃO DE REFERÊNCIAS	130
5.1.3	O APARELHO PROGRAMANDO O EDITOR E AS IMPLICAÇÕES ÉTICAS	137
6	CONCLUSÃO	146
	REFERÊNCIAS	151

ANEXOS	158
ANEXO A – Entrevista com Norberto Oda	159
ANEXO B - Entrevista com Ana Cristina Vallada	166
ANEXO C - Entrevista com Lilian Cavalheiro	160
ANEXO D - Entrevista com Samuel Kobayashi.....	177

1 INTRODUÇÃO

A TV Digital foi implantada no Brasil no fim de 2007, primeiramente na capital do estado de São Paulo e depois em outras capitais e metrópoles do país. Até dezembro de 2009, a TV Digital já estava presente na televisão aberta em 26 cidades brasileiras com grande concentração populacional, a informação é do site especializado em mídia *AdNews*¹ (2009), que destaca o fato dessas cidades reunirem mais da metade dos domicílios com TV no país e, no entanto, apenas 3% dos brasileiros terem adquirido o conversor para terem acesso à nova tecnologia. Esta porcentagem representa 1,6 milhões de receptores no país e, ainda segundo o site, os especialistas apostam que no ano de 2010 a tecnologia da TV Digital ganhará mais adeptos, com a transmissão da Copa do Mundo e a popularização dos celulares com televisão.

Enquanto isso, as emissoras se preparam para digitalizar outras retransmissoras nas capitais e no interior (até o fim de 2010, por exigência do Governo Federal, todas devem transmitir o sinal digital simultaneamente ao analógico). Especialistas afirmam (MUNIZ, 2008) que a única maneira de popularizar a tecnologia seria o barateamento dos aparelhos conversores, que para a imensa maioria das pessoas não passa de um sonho de consumo, enquanto os televisores preparados para receber a HDTV (High Definition Television) estão cada vez mais baratos e provocam uma corrida às lojas quando as promoções são anunciadas de aparelhos de plasma ou LCD, sempre maiores do que aqueles que as pessoas costumavam ter em casa nos espaçosos televisores de tubo. Se antes um televisor de 29 polegadas era uma grande atração para as pessoas, hoje são oferecidas telas de, pelo menos, 32 polegadas e com entrada para receber o conversor da televisão digital.

É no crescimento desse negócio que as empresas de telecomunicação apostam para continuar sobrevivendo frente ao avanço da internet. Atualmente a emissora brasileira com maior cobertura digital é a Rede Globo (ADNEWS, 2009) que já disponibiliza o sinal digital para quase metade da população brasileira (46,5%). O que leva muita gente a buscar aparelhos preparados

¹ O site AdNews foi criado em 1999 e se especializou em notícias sobre convergência de mídias. O endereço eletrônico é o www.adnews.com.br. Disponível em: <<http://www.adnews.com.br/midia.php?id=96638>>. Acesso em: 09 Dez. 2009.

para receber o conversor da HDTV é a promessa de uma qualidade de som e imagem que aumenta a sensação de realidade para o telespectador ao assistir a nova televisão.

O que é preciso a partir de agora, com a expansão da tecnologia e com a aposta de que ela deverá atingir ainda mais domicílios no ano de 2010, é uma reflexão sobre o impacto que essa mudança trará para o jornalismo e para a visão das pessoas em relação à percepção da realidade mediada pela nova tecnologia, objetivo primeiro do presente estudo. A pergunta central que procuraremos responder é: de que maneira a edição de imagens digital e de alta definição interfere na relação da representação do real no telejornalismo?

Analisar-se-á aqui o processo de edição da notícia na televisão de alta definição, embasados em pesquisas e em entrevistas com profissionais, concentrando o debate especialmente na edição de imagens da TV Digital, considerando que os editores são os profissionais que representam o último filtro na construção da realidade mediada pela TV. Levando em conta a visão positivista em que se baseia o jornalismo para a execução da atividade, como uma representação do real, e ainda a teoria da mídia de Vilém Flusser e seu conceito de aparelho², a discussão dará conta da maneira como a televisão digital passa a interferir no trabalho de construção da notícia. Tudo isso no universo do espetáculo e da hiper-realidade definido por Jean Baudrillard.

A Rede *Globo* de Televisão é uma das emissoras pioneiras na implantação desse sistema e também a rede com maior abrangência da televisão digital no momento e líder de audiência no país. Portanto, é a mais influente emissora no território nacional, por isso foi escolhida como objeto de estudo desta dissertação. Entrevistando profissionais ligados à empresa em três capitais do país: São Paulo, Rio de Janeiro e Curitiba³, onde a tecnologia de produção e transmissão

² “Aparelho é o termo que Flusser usa para explicitar as mudanças que a Revolução Industrial produziu em nossas vidas, ele é o ‘conjunto de máquinas que funcionam como acoplamentos sincronizados’ em que o funcionário, aquele que deveria ser sujeito, é reduzido ao que é manipulado por este ‘sistema’ [...]. Embora aparelhos não sejam máquinas, parece coerente dizer o que o aparelho é o conjunto de máquinas é, em última instância, uma super-máquina. A propósito, definem-se aqui dois estados do aparelho. Um que é o aparelho manipulado pelo ser humano, o outro que é o aparelho dentro do qual estamos contidos.” (TIBURI, 2008, p.4).

³ A transmissão digital já é possível nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte (MG), Goiânia (GO), Porto Alegre (RS), Curitiba (PR), Campinas (SP), Cuiabá (MT), Salvador (BA), Florianópolis (SC), Vitória (ES), Brasília (DF), Santos (SP), Sorocaba (SP), São José do Rio Preto (SP), Ribeirão Preto (SP), Teresina (PI), Aracaju (SE), Recife (PE) João Pessoa (PB), Fortaleza (CE), Belém (PA), Manaus (AM), Campo Grande (MS), Joinville (SC) e Uberlândia (MG). Em Londrina

já está digitalizada, pretende-se investigar de que maneira a edição de imagens digitais está re-configurando a representação do real nas notícias jornalísticas.

Na escolha dos profissionais a serem entrevistados optou-se por um editor de texto em São Paulo, um editor de imagens no Rio de Janeiro, já que nas duas capitais o trabalho ainda é feito separadamente apesar da tendência de que um profissional execute as duas tarefas (ambas as entrevistadas reconhecem esta tendência), o que já é feito em Curitiba. Na capital do Paraná o profissional escolhido é o único da emissora que edita textos e imagens diretamente em uma ilha de alta definição operando o equipamento. Os outros jornalistas que atuam nesta função igualmente editam texto e imagem, porém em computadores que trabalham com a imagem em baixa definição (ou seja, com menor qualidade de imagem) e somente quando a matéria está finalizada ela é convertida para a qualidade superior para ser exibida.

Definiu-se também pela realização de uma entrevista com um consultor técnico, Samuel Kobayashi, que acompanha e orienta a implantação da TV Digital na afiliada da Rede Globo no Paraná, para fornecer mais informações sobre a produção de imagens digitais, contribuindo significativamente para esclarecer fatos relevantes sobre o tema explorado. Este profissional com formação em jornalismo e engenharia acompanhou a implantação da TV Digital no Japão e atuou como Repórter Cinematográfico naquele país e também no Brasil e atualmente oferece consultorias e ministra cursos sobre o assunto.

O tipo de pesquisa desenvolvido foi o exploratório, levando-se em conta que há pouca bibliografia específica sobre o objeto de estudo e o fenômeno está ocorrendo atualmente nas redações de TV. Tal método nos proporciona uma via de análise prática do problema particular e uma descrição detalhada deste assunto, para que possamos compreender o fenômeno que se repete, ainda, de forma semelhante em emissoras de TV de países como o Japão, Estados Unidos, Inglaterra e outros.

Entre os instrumentos disponíveis para coleta de dados, foram utilizados quatro principais: documentação, entrevistas, observação e participação.

(PR) o Ministério das Telecomunicações permitiu a transmissão a partir de dezembro de 2009, mas nenhuma emissora disponibiliza o sinal digitalizado. (fonte:Folha Online. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/dinheiro/ult91u659164.shtml>>. Acesso em: 08 Dez. 2009. A Rede Paranaense de Comunicação, RCP TV, anunciou a data oficial para início das transmissões digitais em 25 de Fevereiro de 2010.

Assim, lidando com diferentes instrumentos foi possível reunir evidências – documentos, entrevistas com editores e especialistas no assunto. “A entrevista em profundidade é extremamente útil para estudos do tipo exploratório, que tratam de conceitos, percepções ou visões para ampliar conceitos sobre a situação analisada” (DUARTE, 2005, p. 64). Para explorar o assunto em profundidade, uma pesquisa bibliográfica fundamenta as ações de pesquisa e o trabalho exploratório. Com base nos depoimentos dos profissionais desenvolveu-se a discussão teórica, dialogando com autores que estudam a natureza das imagens digitais, a edição de imagens e a noção de realidade presente nas imagens técnicas.

O principal referencial teórico é a teoria de mídia extraída do pensamento de Vilém Flusser e o conceito de aparelho desenvolvido pelo filósofo. A discussão trata ainda na questão ética da tentação da manipulação das imagens digitais no telejornalismo já que, ao contrário da analógica, esta categoria de representação praticamente não deixa rastros das alterações que possa ter sofrido. Estudaremos, portanto, de que maneira o novo sistema pode comprometer, favorecer ou mesmo auxiliar a representação do real no telejornalismo, e de que forma os editores estão lidando com esta nova tecnologia inscrita no aparelho de que se utilizam para representar a realidade.

Em quase todas as redações dos telejornais das grandes emissoras as novas tecnologias já substituem as antigas, em um momento de transição, e estão à mostra para o grande público até agora em dois principais momentos: nas quatro letrinhas no canto da tela: “HDTV”; e nos computadores atrás dos apresentadores nas redações que passaram a ser cenários de grande parte dos telejornais, dando impressão de modernidade, atualidade, dinamismo e interação, promessas do sistema digital. Essa nova forma de produção e transmissão de dados permite uma compactação de áudio de vídeo que facilita e otimiza a utilização do *espectro eletromagnético* (que é o meio utilizado para transmitir o conteúdo que chega pelo ar em ondas magnéticas aos televisores).

No sistema analógico de transmissão a mesma quantidade de dados ocupa uma faixa maior do espectro para transmitir menos informações. “Com os métodos de compactação atuais, um canal com largura de banda de 20 Mbps é capaz de acomodar transmissões de TV em alta definição [...], bem como múltiplos programas simultaneamente (a chamada multiprogramação)” (FERRAZ, 2009, p.18). Isto significa que a TV Digital trará uma melhoria na qualidade de imagem e som

sem os ruídos e interferências que constantemente acontecem com o sinal da TV analógica ao viajar por um sistema de transmissão congestionado com uma quantidade grande de informações.

Quanto maior a qualidade da imagem, maior a faixa do espectro que ela ocupa. A digitalização viabilizou o envio desses sinais em espaços menores justamente porque compacta o sinal enviado em alta definição. Esta novidade acaba com a característica de mosaico da imagem da TV analógica e disponibiliza uma imagem com definição muito mais parecida com as do cinema, porém, exige altos investimentos das emissoras em equipamentos e profissionais para se digitalizarem. O consumidor também necessita investir em equipamentos para receber a programação digitalizada e em alta definição.

Para ter o sinal digital nas cidades onde ele já está sendo transmitido é preciso a utilização de um conversor caso o televisor não esteja preparado para receber o sinal. Mas nem sempre isso irá representar uma imagem em alta definição. Só os televisores com a tecnologia *Full HD* estão preparados para exibir a imagem com a qualidade total transmitida pela HDTV (ADNEWS, 2009)⁴. Se instalado em um televisor analógico, de tubo, o conversor irá receber o sinal digital, mas a exibição não terá a qualidade de definição total. A imagem terá menos interferência, no entanto, o televisor não tem tecnologia suficiente para interpretar e exibir o sinal em *High Definition*.

Para que se entenda melhor esta mudança é preciso que se explique a diferença principal entre os aparelhos analógicos e os digitais em relação à imagem. Enquanto o sistema atual tem no máximo 625 linhas de resolução o novo tem 1080, o que significa uma imagem melhor definida ao olho humano (FILHO, 2007). Portanto, um televisor preparado para transmitir um número de linhas inferior vai adaptar a imagem recebida em alta definição para o formato que é capaz de exibir. O restante, quase a metade da resolução, será desprezado pelo equipamento o que trará perda de qualidade. “Cada linha da HDTV tem 1920 pixel’s, e varredura progressiva (p) da imagem, ou seja, 60 imagens ou quadrados por segundo (qps), preenchidos linha a linha, para dar uma aproximação maior de movimento” (FERRAZ, 2009, p.21), para se ter uma ideia, os aparelhos atualmente possuem 30

⁴ Disponível em: <<http://www.adnews.com.br/midia.php?id=96638>>. Acesso em: 08 Dez.2009.

qps, ainda de acordo com Ferraz. Os reflexos disso na resolução da imagem estão apresentados no capítulo 4 deste trabalho.

Outra possibilidade da TV Digital é a interatividade, onde além de receber o sinal o espectador poderá transmitir informação, participando de programas e enviando até mesmo conteúdo como vídeos. A TV ficará mais próxima da tecnologia que hoje vemos na internet. Para dispor dessa novidade, no entanto, é preciso a utilização de um *middleware* que é uma “plataforma intermediária [...] que fica entre o software do sistema operacional (ex. Linux) e o software de aplicação. [...] é um ambiente de programação, ou seja, ao fornecer uma interface de programação de aplicações [...] facilita a programação” (FERRAZ, 2009, p. 27-28). Para o usuário, essa plataforma vai possibilitar que ele veja na tela a oferta de serviços e possibilidades de interação com a programação.

No Brasil a plataforma de interatividade ainda está em desenvolvimento por um grupo de pesquisadores de diferentes instituições. Uma primeira experiência já está sendo feita com a plataforma denominada de GINGA, mas ainda há uma indefinição do sistema que será de fato adotado no país. O presidente do Fórum SBTVD (Sistema Brasileiro de TV Digital Terrestre), Frederico Nogueira, declarou à Folha Online⁵ que as normas técnicas para o modelo de interatividade já estão concluídas, mas ainda há uma indefinição em relação a um perfil básico e um avançado de interatividade.

Este, por sinal, é um tema que vem gerando muita polêmica e divergências entre estudiosos do assunto. A maioria deles reconhece o potencial de interatividade que o sistema proporciona, mas não acredita que o Brasil tenha escolhido uma forma eficiente de utilizar a ferramenta. O modelo brasileiro não proporcionará, por enquanto, a criação de novos conteúdos por parte dos usuários e existem críticas ainda sobre o público alvo a que se destina a interatividade no GINGA, tais questionamentos foram feitos por Jonas Valente, membro do Intervezes Coletivo (IDEM).

O que se vê em outros países e que pode acontecer com o Brasil também é o que Carlos Ferraz (2009) chama de *Interatividade Local*, uma ferramenta que proporciona apenas aplicações executadas no monitor do usuário, mas sem se comunicar de volta com a emissora. Ele poderá, portanto, ter

⁵ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/podcasts/ult10065u660402.shtml>>. Acesso em: 10 Dez 2009.

informações adicionais sobre a programação e outros tipos de dados, mas não poderá enviar mensagens nem conteúdo específico para o canal que gerou as informações. A TV continuará sendo uma comunicação de mão única onde o telespectador apenas recebe conteúdo. Há ainda a possibilidade de se utilizar conexões de internet, Banda Larga ou Simples para que haja o canal de retorno. Como no Brasil as conexões são lentas, a última alternativa é a mais viável e isso impossibilita o envio de dados com grande volume.

Portanto, no caso do jornalismo, a interatividade simples se prestaria à realização de enquetes, como hoje as emissoras já fazem pela internet, utilizando o controle remoto. Ainda de acordo com Ferraz (2009) a ferramenta motiva o usuário a dar respostas sem complexidade. Já a interatividade plena só seria possível com o uso da banda larga nos domicílios, favorecendo “o desenvolvimento de aplicações mais ricas em funcionalidades e em comunicação com a emissora” o que poderia representar uma revolução para esse tipo de mídia. Uma das possibilidades nesse tipo de tecnologia é a de assistir vídeos que já tenham sido exibidos quando o telespectador desejar, sem depender da grade de programação. É o que se chama de *vídeo sob demanda* (Vod), onde pelo canal de interatividade a emissora disponibiliza um menu com as alternativas de programas que podem ser escolhidos pelo usuário no momento em que desejar.

A interatividade é uma das ferramentas mais atraentes da Televisão Digital Terrestre, no entanto, como vimos, ainda há muitas indefinições sobre sua utilização que precisa ser, principalmente, atrativa para o usuário despertando o interesse deste último. O sistema também exigirá uma mudança de comportamento dos telespectadores já que atualmente a televisão é assistida de outra maneira, sem participação e muito mais como entretenimento. É interessante perceber que mesmo antes da televisão digital os telejornais têm buscado meios de interação com os telespectadores como uma forma de atrair e agregar o público que vem migrando para internet.

As mudanças tecnológicas propostas pela televisão em uma plataforma digital são praticamente uma necessidade de sobrevivência para as empresas do setor. Como defende a professora Dra. Ana Silvia Lopes Davi Médola (2009), a geração que nasceu convivendo que a multiplicidade de mídias e informações oferecidas pela internet já não se satisfaz com a passividade diante do televisor. Portanto, a mudança em curso é um fenômeno irreversível e que trará

grandes impactos tanto para a maneira de assistir TV como para a produção de conteúdos “a linguagem televisual passa a integrar agora um sistema de comunicação marcado pela interoperabilidade entre os dispositivos digitais e, portanto, condição para um cruzamento de mídias e de conteúdos com o hibridismo de formatos” (IDEM, p.248). Os profissionais precisam se preparar para as novas demandas sem a lógica da exibição linear, com os conteúdos disponíveis no momento e no lugar que o telespectador tiver interesse em assisti-lo.

Este novo cenário da interatividade na Televisão Digital representará para o telejornalismo um desafio a mais. O assunto é debatido por Livia Cirne, Marcelo Fernandes e Ed Porto no artigo *Perspectivas de interatividade no telejornalismo da TV Digital brasileira* (2009). Os autores apontam algumas alternativas de interação entre jornalistas e audiência. Apostam que o *middleware* brasileiro, o Ginga, irá proporcionar uma grande riqueza de recursos que possibilitará ao jornalismo desenvolver experiências interessantes e inovadoras. No texto os autores acreditam na elaboração de uma grade individualizada, regional de interação com “mecanismos participativos e com volume muito maior de informações, diferente da atual televisão massiva” (p.100), que fuja do convencional como uma “interface com serviços simples e funcionais que tenham a ‘cara’ do Brasil” (p.101). A aposta seria inserir videográficos ou infográficos interativos sem grande quantidade de textos com uma maior aproximação entre público e produtores de conteúdo em conversas como chat’s na internet.

Um outro aspecto importante da transmissão da televisão digital é que ou o sinal chega ao usuário com a qualidade perfeita ou simplesmente não chega (neste último caso em locais onde o território em que a pessoa se encontra não esteja na área de cobertura da emissora). Mas isso só acontece se o telespectador também mudar seu sistema de recepção. Hoje a maior parte dos televisores vendidos no país não está ainda apta a receber sozinha a nova tecnologia. Para tanto, é preciso instalar no aparelho um conversor que está em 3% dos lares no Brasil. Com isso, quase nada mudou para grande parte das pessoas que assistem TV desde o início da transmissão digital no país, em Dezembro de 2007. Há pouca gente conectada ao novo sistema, mas dentro das redações a novidade atropela os profissionais e se instala como algo urgente e imprescindível para a prática da profissão dos jornalistas.

A nova tecnologia da televisão tem dado uma configuração moderna aos cenários e também ao trabalho dos editores⁶ dos telejornais, tanto quanto dos repórteres cinematográficos, que produzem essas imagens, e de outros profissionais envolvidos no sistema. Mesmo antes de se iniciar a transmissão digital a digitalização chegou a muitas emissoras, com a produção feita em câmeras digitais, a edição em computadores (chamada não-linear) e também nas mesas onde são selecionados os sons e as imagens que vão ao ar. Todo esse processo está se completando com a transmissão e a recepção nas casas no sistema digital (CROCOMO, 2004).

Em toda a mudança em curso a relação dos editores com a imagem também está se refazendo e alterando a maneira como a realidade é representada nos telejornais para o público em geral. Uma alteração que será mais perceptível à medida que a HDTV for implantada de fato em uma faixa territorial mais ampla no país, mas que já merece uma reflexão acerca da edição das imagens. O processo que já vem sendo feito digitalmente há aproximadamente dez anos agora passará a ser exclusivamente nos computadores. Se antes as imagens analógicas registradas em fitas precisavam ser capturadas para a ilha digital e só então podiam ser editadas e modificadas nesse meio, agora elas já são captadas digitalmente.

Nas principais emissoras comerciais do Brasil as antigas máquinas analógicas de captura, edição e transmissão de imagens estão desaparecendo, viraram lixo tecnológico: são novas para irem para museus, mas antigas o suficiente para continuarem em uso. A nova tecnologia em implantação substitui equipamentos grandes por computadores cada vez menores, velhas fitas magnéticas por discos compactos. A síntese dos aparelhos é também a das imagens, que de muitos dados armazenados nas fitas passaram a números invisíveis transportados para as memórias dos computadores. Elas ocupam espaços mais discretos, imperceptíveis, na verdade, justamente porque não estão configuradas propriamente no mundo físico e sim compactadas em números no interior das chamadas “caixas pretas” (FLUSSER, 2002), cada vez menores e mais complexas.

Quem trabalha em televisão está acostumado a ver equipamentos saírem de cena e serem substituídos de tempos em tempos, muitas vezes sem

⁶ Editor é o jornalista responsável por editar a matéria, ou seja, dar o formato com que ela vai ao ar, definindo o texto, as imagens e escolhendo os trechos das entrevistas que serão exibidas.

atravessar nem mesmo uma década. Mas a revolução em curso é mais complexa. A principal diferença técnica entre o atual sistema de transmissão e recepção de imagens, o analógico, e o sistema que está sendo implantado na televisão brasileira, o digital, é, sem dúvida, a qualidade da imagem, proporcionada pela melhor definição com uma maior quantidade de linhas de resolução. Uma evolução complementada pelo aumento das telas e pela qualidade do som o que fará desta mídia “algo novo, diferente da televisão que conhecemos hoje” (IDEM, p.2). Tal tecnologia é vendida pelas empresas de mídia como capaz de aproximar as pessoas da realidade e apresentar o mundo com mais fidelidade nas imagens que exhibe.

A definição mais perfeita da nova televisão possibilita que a imagem seja expandida nos televisores, cada vez maiores, sem perder a qualidade. Tudo em busca de representar a realidade com mais fidelidade:

[...] ao mesmo tempo em que o telespectador assiste ao programa, ele poderá ter acesso a informações complementares sobre o assunto abordado no programa ou sobre outros assuntos. Ao telespectador, é aberta também a oportunidade de se tornar emissor, ao invés de um mero receptor. As câmeras baratas, de razoável qualidade e de fácil manuseio abrem espaço para produção de vídeos domésticos por parte dos telespectadores e colocá-los “no ar” através dos recursos da televisão digital. (TANAKA, 2007, p.235).

Mas não pára por aí. A linguagem das notícias também irá mudar: “não podemos deixar de mencionar as mudanças do ponto de vista da estética, como a alta resolução e a alteração do formato da tela de 4:3 a 16:9 (HDTV)” (MÉDOLA, 2006, p.10). A introdução do sistema de televisão digital no Brasil, com uma estética mais próxima a do cinema com relação à definição da imagem vai possibilitar ainda outras formas de reinventar o fazer jornalístico no telejornal (IDEM). A tela maior e a imagem mais definida, em conjunto, representam uma quantidade de informações maior disponível para se trabalhar na composição da notícia, o que pode facilitar ou atrapalhar a construção, mas que certamente a modificará.

No sistema digital o processo de edição é diferente do analógico em vários pontos e um deles é que a representação se apresenta de maneiras diversas entre a captação, a edição e o material exibido. Para facilitar e baratear o sistema de trabalho nem sempre é possibilitado ao editor manipular as imagens em alta definição. Ele as assiste em uma resolução inferior e depois as exhibe ao público em alta definição o que pode também, de certa maneira, interferir no resultado da

representação. Por outro lado, a digitalização, a síntese da imagem, tem a característica de um registro imaterial, apenas de dados numéricos (com a aposentadoria das fitas magnéticas) que facilita intervenções na imagem com manipulação das características visíveis da representação posteriormente à sua captação.

Para desenvolver a análise pretendida neste estudo começaremos por recuperar a questão da realidade demonstrando como esta é vista pela filosofia em diferentes momentos ao longo da história e a importância que ela tem no telejornalismo fundamentado, assim como o jornalismo em geral, na teoria do Positivismo, que considera o real como algo palpável e absoluto. Depois, ainda no segundo capítulo, a reflexão terá como base o pensamento crítico sobre a realidade na sociedade atual onde a experiência cotidiana é mediada por diferentes meios de comunicação.

O terceiro capítulo é uma reflexão sobre o conceito de *aparelho* de Vilém Flusser e de como os aparelhos interferem atualmente na representação da notícia como realidade, pelo telejornalismo, e ainda de como irão reconfigurar o trabalho de edição de imagens e produção das notícias nos telejornais. O assunto seguinte é uma análise comparativa entre os registros digitais e analógicos. Ouvindo profissionais em atividade na Rede Globo de Televisão, o estudo segue investigando de que maneira a possibilidade de manipular as imagens representa ou não uma tentação para os editores, no sentido de alterarem o registro intencionalmente. Ainda neste capítulo, o quinto, faz-se uma ligação entre a utilização dos novos recursos disponíveis e as implicações éticas.

2 O TELEJORNALISMO E O COMPROMISSO COM O “REAL”: UM PERCURSO FILOSÓFICO E COMUNICACIONAL

O telejornalismo surgiu no Brasil na década de 50, junto com a chegada da televisão recebida por um público que estava habituado com outro meio de comunicação: o rádio. Pelas ondas sonoras os brasileiros recebiam as notícias do país e do mundo e as fontes desses relatos, muitas vezes, eram os jornais impressos. A televisão deu às notícias a possibilidade de conciliar o som do rádio e as imagens das fotografias dos jornais, porém com o acréscimo de movimento. Com o aperfeiçoamento da tecnologia as imagens ganharam nitidez e, na década de 70, cores. Tudo isso contribuiu para dar à TV o status de um meio capaz de se aproximar mais e com maior objetividade dos acontecimentos, reportando-os ao público com fidelidade e com a objetividade das imagens apresentadas pelos aparelhos.

O jornalismo feito na televisão agregou ao relato das notícias a possibilidade de ter as imagens dos fatos em uma velocidade maior do que os jornais impressos e, ainda, como já apontado anteriormente, com movimento. Esta característica, junto com o fato de não se exigir da audiência nem mesmo a capacidade de saber ler e ainda ser distribuída gratuitamente, despertou o interesse de todos e aos poucos passou a ser a fonte de informação da massa. Pessoas que tiveram o sentido visual aguçado e que passaram a tomar as imagens e os relatos da televisão como cópias fiéis da realidade. O compromisso do jornalismo com o relato de fatos, que correspondessem aos acontecimentos *reais*, se estendeu para a televisão. Com isso, a sensação correspondência das imagens fielmente ao acontecimento em si aumentou. Desprezaram-se, até por ignorância de como os relatos eram construídos, as formas de simular ou editar a notícia para contar os fatos e fazê-los representar o real.

Para entender melhor como o jornalismo se propõe a ser um relato fiel da realidade para o público, e de que maneira a atividade se sustenta nesse pilar, neste capítulo faremos um percurso pela filosofia e por teóricos da comunicação que concebem a questão da realidade ao longo dos séculos. Para tanto, começaremos expondo um pouco dos pensamentos sobre o assunto dos filósofos da Grécia antiga: Pitágoras e Platão. Depois seguiremos com os

pensadores da chamada *filosofia moderna* com Espinosa, Descartes, Galileu e Leibniz. Dois filósofos alemães, Kant e Hegel, irão contrapor certos pontos na compreensão deste percurso da concepção filosófica sobre a realidade e finalmente chegamos a Augusto Conte. O criador do positivismo é a principal influência para o jornalismo no que concebe como sendo o real e, por esta razão, nos deteremos um pouco mais na análise desta linha de pensamento filosófico, tentando compreender como a questão é encarada na atividade dos jornalistas.

A próxima etapa será mostrar como o problema da realidade é visto por alguns teóricos da comunicação no contexto do *espetáculo* (DEBORD, 1967), em que vive a sociedade nos dias atuais, trazendo a discussão para os nossos tempos, e polemizando a representação da realidade proposta pelo telejornalismo. A intenção é mostrar como a sociedade de hoje é influenciada pela televisão e, principalmente, pelos recursos da visualidade e o que faz com que a audiência aceite com facilidade os relatos, apresentados como sendo correspondentes fiéis da realidade no mundo concreto.

Para tanto, discutiremos conceitos de Guy Debord, o primeiro pensador a discutir e antever a espetacularização da mídia e da sociedade. Ainda retomaremos o pensamento do polêmico Jean Baudrillard, que decretou a morte da realidade na sociedade midiática, do visionário Mc Luhan, o contemporâneo Dietmar Kamper, que analisa o pensamento atual da realidade, e Dominique Wolton, estudioso da comunicação no âmbito da TV.

2.1 O PROBLEMA DA REALIDADE DENTRO DA FILOSOFIA.

Debater a questão da realidade é uma das principais ocupações da filosofia. Segundo Marilena Chauí (2006), este ramo do saber já não concebe mais a possibilidade de um sistema de pensamento único que ofereça uma só explicação para o todo da realidade, elaborando significações gerais acerca da mesma em suas múltiplas formas. Um dos conhecimentos buscados pela Filosofia seria, portanto, o da mudança das formas do real e dos seres. Partindo destes apontamentos da autora é imprescindível lembrar que o real é visto de maneiras bastante diferentes de acordo com a época e a cultura de cada sociedade.

Começemos o percurso de resgate do entendimento da realidade pela filosofia com o grego, Pitágoras de Samos⁷. Pode-se resumir o pensamento deste grande pensador a respeito da realidade dizendo que esta seria explicada e entendida em uma estrutura matemática. À época, a filosofia nascente tendia à racionalidade e à generalização. Ainda na Grécia antiga, Platão de Atenas (429-347 a.C.), discípulo de Sócrates, concebe o real de maneira diversa. Para o filósofo, a verdadeira realidade estaria no mundo das ideias e não no mundo concreto em que vivemos. Este mundo das ideias é apresentado como um universo sensível, idealizado, onde tudo seria mais perfeito do que aqui. Um universo de duplos que ficou conhecido como “mito da caverna”, alegoria contada por Platão a seu discípulo, Glauco:

Imaginemos uma caverna subterrânea onde, desde a infância, gerações após gerações, seres humanos estão aprisionados. Suas pernas e seus pescoços estão algemados de tal modo que são forçados a permanecer sempre no mesmo lugar e a olhar apenas para frente, não podendo girar a cabeça nem para frente nem para os lados. A entrada da caverna permite que alguma luz exterior ali penetre, de modo que se possa, na semi-obscuridade, enxergar o que se passa no interior. A luz que ali entra provém de uma imensa e alta fogueira externa. Entre ela e os prisioneiros – no exterior, portanto, há um caminho ascendente ao longo do qual foi erguida uma mureta, como se fosse a parte fronteira de um palco de marionetes. Ao longo dessa mureta-palco, homens transportam estatuetas de todo tipo, com figuras de seres humanos, animais e todas as coisas. [...] Como jamais viram outra coisa, os prisioneiros imaginam que as sombras vistas são as próprias coisas. [...] Que aconteceria, indaga Platão, se alguém libertasse os prisioneiros? (CHAUÍ, 2006, pp 46-47).

Com essa história Platão simboliza o mundo onde os seres humanos são marionetes, uma projeção luminosa (como em uma sala de cinema), seriam eles (ou nós), portanto, apenas sombras de si mesmos e assim também todo o mundo concreto. Uma alegoria que influencia o pensamento ocidental até hoje. O mundo exterior à caverna seria a verdadeira realidade, mas estaria fora do alcance dos homens. Continuando com a história o pensador ainda diz que alguém que saísse da caverna e retornasse para contar o que vira seria desacreditado (IDEM). Platão não falava da mídia, que obviamente não existia ainda, mas influenciou o

⁷ Pitágoras de Samos viveu no século V antes de Cristo, teria sido o criador da expressão “Filosofia” – uma junção das expressões *philo*, derivado de *philia* que significa amizade, amor fraterno, respeito aos iguais, e *Sophia* traduzido como sabedoria, juntas elas representariam o amor pelo saber.

pensamento de muitos críticos da área e já anteviu a criação das salas escuras do cinema, como diz Arlindo Machado em *Pré-cinemas e pós-cinemas* (1997, p.30):

A caverna de Platão, basicamente uma sala de projeção, situa-se nesse lugar fronteiro, nessa zona limítrofe que separa a aparência da essência, o sensível do inteligível, a imagem da ideia, o simulacro do modelo. Ali é o lugar do desabamento, o “mundo sensível”, para onde descemos, ou onde literalmente caímos, como animais dominados pelas pulsões. [...] Projeção de sombras, “cinema”: trata-se de manter esses fantasmas enclausurados nas profundezas de onde eles parecem vir, impedi-los de subir à superfície e de insinuarem-se por toda parte.

Ainda hoje alguns pensadores da filosofia e da comunicação defendem que a realidade como a percebemos no mundo concreto não passa da simulação de um mundo criado pelo que tomamos como projeção: a mídia (essa inversão de valores em relação ao real é um assunto para um debate mais aprofundado no fim deste capítulo). Por ora, pretende-se compreender melhor como essa realidade do duplo era apreendida por Platão, este filósofo considerado posteriormente como pagão pelos pensadores profundamente ligados à Igreja.

Pela alegoria das marionetes entende-se que o que consideramos como realidade, o mundo das coisas materiais, para Platão era apenas uma imagem derivada do mundo sensível, e a luz que projeta estas imagens é compreendida por Marilena Chauí (2006) como sendo a verdade. Já o mundo exterior seria o mundo das ideias o qual apenas os que ousam pensar de maneira diferente têm acesso e estes seriam os filósofos. Os prisioneiros da caverna não podem jamais encarar a realidade.

Hegel, citado por Machado (1997) situa o mundo duplo de Platão na “cisão entre a representação do mundo sensível no homem’ e a ‘consciência de uma realidade supra-sensível” (HEGEL, apud MACHADO, 1997, p.29). Uma realidade que não se pode sentir, que está além do alcance das pessoas, e não se prende à experiência cotidiana a não ser pelo fato desta última ser um reflexo imperfeito da primeira. Seríamos todos, pela visão de Platão, sombras da perfeição. Já em Benedictus de Espinosa, filósofo não católico e muito polêmico que viveu na Holanda nos anos de 1600, perfeição é sinônimo de realidade:

[...] a ideia de perfeição infinita constitui a essência divina e é condição para que se possa pensar a realidade como Kosmos, ordem hierárquica de seres distribuídos por graus de perfeição, conforme estejam mais próximo ou mais distantes do ser de Deus [...]. [...] Espinosa considera realidade e perfeição a mesma coisa. (CHAUI, 1999, p.38).

Espinosa foi muito criticado assim como também influenciou muitos pensadores posteriormente. O que nos interessa aqui não é discutir se suas percepções eram ou não corretas, mas sim notar como no passado existia de fato um referencial seguro para a realidade da experiência concreta que “garantia a plena inteligibilidade do pensamento e do real” (IDEM, p. 39). Com isso, era possível criar instrumentos de análise do real onde sua lógica poderia ser deduzida, como faz Espinosa, em uma *gênese geométrica* (IDEM), uma forma de pensamento que limita a realidade ao campo da experiência dividida em dois aspectos em pontas extremas do conhecimento: a corporal e a essência singular de nossa eternidade.

Para o filósofo o princípio da razão está no conhecimento pela causa imanente e, assim, ele aceita a inteligibilidade plena da realidade, mas afastando a explicação meramente descritiva ou explicativa exigindo o uso da razão para a perfeita compreensão: “Afirma Espinosa que o conhecimento verdadeiro é aquele que nos diz como uma realidade foi produzida, isto é, o conhecimento verdadeiro é o que alcança a *gênese necessária* de uma realidade” (IDEM). Só juntando todos os elementos de um fato ele pode ser entendido e ter sentido lógico para se constituir como verdade.

Ao contrário de Platão, para Espinosa a realidade pode ser perfeitamente compreendida, sendo que a causa de tudo é a única substância existente: Deus. Já as criaturas divinas seriam modos ou acidentes dele: “Assim também Deus, com respeito aos seus efeitos ou criaturas não é outro senão a causa imanente; e é o todo, por ser construído por todos seus efeitos e criaturas” (ESPINOSA, apud, CHAUI, 1999, p.93). Esta imanência de Deus em todas as coisas, sendo todo o universo parte de Deus é vista até mesmo como satânica por outros filósofos ligados à Igreja.

A extensão material é um atributo de Deus, para Espinosa, que impõe “a necessidade absoluta sobre toda a realidade. Sendo a extensão um atributo infinito do ser absolutamente infinito, concluem os primeiros leitores da obra, os corpos [...] passam a integrar a essência divina” (IDEM, p. 239). Com essa

concepção, Espinosa retira de Deus os predicados antes concedidos como a onipotência, a onipresença e a justiça e aceita que os defeitos humanos sejam também parte do criador. Espinosa, portanto, aniquila a distância entre Deus e o mundo, e todas as coisas passam a ser realidade compreendida e percebida por cada um pela experiência. Tudo tão bem delimitado e absoluto que dificilmente pode ser aceito na atualidade, em um mundo estratificado e de experiências complexas tanto no campo físico, concreto, como no virtual.

Os pensamentos de Espinosa correspondem à chamada Filosofia Moderna (entre os Séculos XVII e XVIII), período conhecido como Grande Racionalismo Clássico, uma época em que o conhecimento é voltado para a razão e para a reflexão. À época, tudo o que pode ser conhecido deveria poder ser transformado em conceito ou numa ideia clara e distinta, formada pelo intelecto. Portanto, a realidade era concebida como profundamente racional e que pode ser captada pelas ideias. “A realidade, a partir de Galileu, é concebida como um sistema racional de mecanismos físicos, cuja estrutura profunda e invisível é matemática. O ‘livro do mundo’, diz Galileu, ‘está escrito em caracteres matemáticos’” (CHAUÍ, 2006, p.56). Foi esse pensamento, ainda segundo CHAUÍ (IDEM), que deu origem à ciência clássica:

Isto é, a mecânica, por meio da qual são descritos, explicados e interpretados todos os fatos da realidade: astronomia, física, química, psicologia, política, artes são disciplinas cujo conhecimento é de tipo mecânico, ou seja, de relações necessárias de causa e efeito entre um agente e um paciente.

Alguns filósofos que viveram nesta época, além de Espinosa, Descartes e Galileu são: Francis Bacon, Pascoal, Hobbes, Leibniz, Malebranche, Newton e Locke. Mas não é justo dizer que houvesse uma homogeneidade de pensamentos entre eles. Por exemplo, Leibniz foi um dos principais críticos de Espinosa por não aceitar a imanência de Deus, entre muitos outros pontos da obra deste último. Além disso, esses pensadores discordavam quanto ao que entendiam por causa e causalidade, do que poderia determinar uma realidade como sendo causa ou como efeito. Isso porque para eles “conhecer é conhecer a causa da essência, da existência e das ações e reações de um ser. Um conhecimento será verdadeiro apenas e somente quando oferecer essas causas” (CHAUÍ, 1984, p.73).

Para os modernos, de uma forma geral, no esforço para se compreender e determinar a realidade, chegou-se à definição de que ela poderia ser apreendida desde que se criasse um método eficiente para determiná-la. Com isso, muitos foram os métodos criados envolvendo as causas, as razões e os efeitos. Descartes, por exemplo, criou o que chamava de cadeia de razões que estabelecia nexos causais e lógicos entre os acontecimentos. Acabou conhecido pela expressão *cogito ergo sum* ou *penso, logo existo* que se tornou uma das frases mais populares e repetidas até hoje em diversos segmentos.

Tal raciocínio leva em conta que “a alma pensa e ao pensar tem uma ideia de que ela própria não poder a causa, a ideia de Deus [...]. Sendo, porém, Deus uma ideia, pode perfeitamente estar em nossa alma e pode causá-la em nós” (IDEM p.78). Dessa maneira, “Nós não podemos fazer Deus existir, mas a ideia de Deus nos revela que ele existe. Passamos, assim, da ideia ao ser” (IDEM p.79). Como vemos, desde que o raciocínio seja lógico ele é verdadeiro para o filósofo que, assim como seus contemporâneos, buscava no método um ideal matemático que pudesse lhe oferecer um conhecimento completo e perfeitamente inteligível.

Para os filósofos dessa época, o mundo parecia finito e, por isso, podia-se pretender apreender tudo o que nele existe. Para tanto, seria preciso analisar as qualidades sensoriais das coisas, pressupondo uma homogeneidade entre elas (as relações causais só poderiam ser estabelecidas entre as coisas da mesma substância) o que possibilitava representações das ideias. Neste universo finito, toda a realidade pode ser entendida a partir de uma causa e um efeito, sendo que a primeira é sempre algo real, que produz um efeito real e que pode ser apreendido pela razão.

A razão é entendida à época como o sentido capaz de explicar toda a essência das coisas na articulação lógica e racional dos fatos. “Leibniz estabelece o princípio da *Razão Suficiente*, segundo o qual nada existe que não tenha uma causa que não possa ser conhecida, ou, como ficou conhecido: ‘Nihil sibi ratione’, nada é sem causa” (IDEM, p.74). Deste modo, os modernos concebiam que todos os homens podem igualmente dispor do conhecimento e do entendimento da realidade. Por meio do pensamento qualquer um poderia usar da autoiluminação para compreender o mundo e para apreender o real.

Outro ponto importante para destacarmos aqui em relação ao pensamento da filosofia moderna é que esses filósofos consideravam que assim

como qualquer um poderia conhecer, também poderia intervir na realidade natural e política para modificá-la “eis o ponto fixo encontrado pelos modernos” (IDEM, p.81). Descartes, por exemplo, entendia que toda ideia verdadeira correspondia à realidade, no entanto, utilizando-se da razão qualquer um poderia perceber que determinada ideia formulada não correspondia de fato à realidade e reformular esse conhecimento, portanto, alterando a realidade.

Esta é uma das armadilhas do pensamento moderno que Leibniz tentou vencer com o princípio da razão suficiente ou a ideia de causalidade universal, a qual afirma que tudo o que conhecemos ou percebemos possui uma causa determinada que pode ser conhecida, ainda que para isso dependa-se da experiência. Ele estabelece que existem dois tipos de verdades: verdades de razão e verdades de fato. As da razão são inatas no ser humano só poderiam indicar fatos que são como são e não podem ser modificados, já as outras, dependeriam das experiências para serem adquiridas, pois seriam frutos de percepções individuais, ou seja, subjetivas. Este pensamento também recebeu críticas respondidas eficientemente por Kant.

O filósofo alemão do Século XVII, Immanuel Kant, acabou com a ideia de conhecimentos inatos e tirou do centro da questão a realidade. Ele propôs que ao invés de se determinar que a realidade possa ser apreendida se passe a discutir como isso acontece. A intenção era de que os pensadores passassem a questionar o que é a razão, como ela se estrutura. Kant então propôs que a razão tivesse estruturas “a priori” e “a posteriori”, ou seja, antes e depois de vivenciar determinadas experiências. Assim, a estrutura da razão seria inata e não as respostas encontradas por ela pelo pensamento lógico.

Em instante algum Kant admite que a realidade, em si mesma é espacial, temporal, qualitativa, quantitativa, causal, etc. [...] O que Kant afirma é que a razão e o sujeito do conhecimento possuem essas estruturas para poder conhecer e que, por serem elas universais e necessárias, o conhecimento é racional e verdadeiro para os seres humanos. (CHAUI, 2006, p.98).

Com Kant fica estabelecido, portanto, que a realidade não pode ser totalmente apreendida e que ela não possui uma estrutura fixa. Utilizando-se da razão o homem pode, isso sim, estruturar os elementos do que considera como realidade admitindo que a razão é subjetiva. Já no Século XIX, outro filósofo alemão,

Hegel, criticou as ideias de Kant e trouxe uma nova proposta filosófica, segundo a qual a razão não pode ser entendida como algo atemporal. Para este pensador a razão é a história, e é o tempo, sendo que a própria razão cuida de alterar-se, de transformar-se de tempos em tempos.

Hegel não aceitava, como era visto antes, que a razão fosse exclusivamente objetiva nem subjetiva “mas ela é a unidade necessária do objetivo e do subjetivo” (IDEM, p.99). O conhecimento para este filósofo é uma totalidade, não há maneiras de separar no sujeito do conhecimento a visão subjetiva da objetiva. Para ele, a razão está intimamente ligada a quem busca o saber, à forma como se dá essa busca de consciência em um percurso de três movimentos, conciliando a lógica e a história no nível da consciência, da razão e do espírito, um negando o outro em uma relação Dialética:

Tese (posição), antítese (negação) e síntese (negação da negação, afirmação que supera e conserva) são, pois, os três momentos que regem o desenvolvimento do espírito desde a imediatidade até o auto-reconhecimento absoluto. Este movimento se apresenta na lógica, na história das civilizações, da arte, na religião, na filosofia e no desenvolvimento das instituições políticas. Ao mesmo tempo, cada um destes segmentos da cultura possui em si cada um dos momentos como forma necessária de seu desenvolvimento, de maneira que se pode dizer que tudo o que é real está submetido à razão, isto é, um devir plenamente explicado pela finalidade para onde tende. (SILVA, 1986, p.112).

Como se vê, o real passa a ser concebido de uma nova maneira, onde a razão é vista como uma estrutura de consciência que depende da experiência concreta onde, “o homem é para si tão-somente como razão formada, que a si mesma se fez o que já é em si: unicamente essa é a realidade efetiva” (HEGEL, apud SILVA, 1986, p.117). O sujeito do conhecimento, portanto, é, ele mesmo, uma realidade percebida pela razão e como tal é uma ideia que surgiu de um conceito absoluto. Mas esse ser (o sujeito do conhecimento) não deixa de carregar em si as representações do mundo, de pensamentos, um conteúdo que interfere na elaboração dos conceitos e, para Hegel, só quando a existência externa do real corresponde ao conceito é que ela se torna verdadeira.

Portanto, conforme o pensamento de Hegel, as experiências e os conceitos precisam corresponder objetivamente para fazerem sentido à razão e serem considerados reais. É claro que os conceitos formulados pelo filósofo não

foram aceitos como absolutos e após ele muitas contestações surgiram, principalmente pelos empiristas e pelos inatistas (como são chamados aqueles que consideram a existência de ideias inatas). Mas é verdade também que o pensador acabou fazendo com que muitos seguidores destas duas linhas de pensamento reformulassem suas crenças e ainda influenciou outras linhas de raciocínio que vieram posteriormente, até mesmo para criticar o pensamento de Hegel, como a Fenomenologia, a qual não discutiremos agora.

2.1.1 As implicações do surgimento do Positivismo

Duas décadas depois de Hegel formular seus conceitos, ainda no Século XIX, Augusto Comte passou a influenciar o pensamento filosófico e científico por toda a Europa e em países com menor tradição cultural como os da América Latina, especialmente o Brasil. Comte foi o fundador de uma nova linha de pensamento, o “positivismo”, que pretendia criar um novo modo de vida para a sociedade e não apenas difundir um pensamento filosófico.

O positivismo de Auguste Comte exerceu larga influência nos mais variados círculos. Enquanto doutrina sobre o conhecimento e sobre a natureza do pensamento científico, incorporou-se a outras correntes análogas, que procuram valorizar as ciências naturais e suas aplicações práticas. Junto a essas outras correntes, o positivismo constitui um dos traços característicos do pensamento que se desenvolveu na Europa, durante o Século XIX. (GIANOTTI, 2007, p.27).

Comte propunha uma reforma intelectual completa dos homens à época. Só assim, defendia ele, seria possível implantar sua filosofia que pressupunha uma ordem onde as pessoas tivessem novas formas de pensamento e uma maneira certa de raciocínio: a positivista. Esta filosofia se espalhou pelo mundo ocidental e entre os cientistas, como aponta GIANOTTI (2007) ganhou aplicações práticas dentro da própria proposta de Comte de uma reforma intelectual do homem. A teoria positivista de Comte, nos idos de 1800, herda um século efervescente em todos os sentidos, inclusive o intelectual.

A sociedade à época, de uma maneira geral, ansiava por reconstruções e reorganizações “depois de recorrentes tumultos revolucionários [...]; deseja-se sair do negativo. Espera-se uma sociedade em paz, um regime político estabilizado em que os desenvolvimentos científicos e industriais tragam o progresso e a felicidade” (PETTIT, 2007, p.34). Para tanto, era preciso reorganizar as ideias e acreditar que os homens seriam capazes de construir um mundo “positivo” e, neste ponto, a filosofia de Comte vem ao encontro de anseios da sociedade e por isso é tão bem acolhida ao propor um mundo onde a sociedade viva em paz e onde todos estejam empenhados em trabalhar pelo bem e pelo progresso geral.

A filosofia Comtiana se desenvolve como um sistema dogmático e histórico, com recorrentes tentativas de propor uma reestruturação social que teria de começar pela classe dos cientistas, os responsáveis e únicos capazes de elaborar a doutrina e dar as coordenadas para as outras camadas da sociedade para construir esse mundo mais positivo. Para essa construção Comte considera a marcha do conhecimento segundo uma sucessão de três estados os quais são fundamentais para se compreender o pensamento positivista em relação ao mundo e, conseqüentemente à realidade.

No estado teológico, ou fictício, procura-se explicar os fatos através de ideias sobrenaturais; no estado metafísico, ou abstrato, procede-se a partir de ideias mais abstratas, nem por isso mais naturais ou verificáveis; no estado científico, ou positivo, tudo é afinal baseado na observação e nos fatos encadeados em leis. (PETIT, 2007, p.35).

Vemos, então, que a observação é um ponto chave do conhecimento para Comte. Assim, ele reconhece que o homem é capaz de apreender o saber e apreender a realidade, ao acompanhar os fatos, e isso é fundamental para entender as bases do jornalismo, objetivo deste capítulo em nosso estudo. Já quanto às leis, citadas por Annie Petit (2007), elas são descobertas, de acordo com a própria autora com base na obra de Augusto Comte, também pela observação das operações dos indivíduos e dos sistemas que se dão *a posteriori*, no resultado das ações. O jornalismo, como podemos já perceber de forma preliminar, herda o pensamento positivista e não o abandona, nem mesmo depois que outras ciências passaram a considerá-lo ultrapassado ou falho. De qualquer forma, esta orientação filosófica dada ao fazer jornalístico confere a este forma de conhecimento algumas características importantes principalmente com relação à apreensão da realidade.

2.2 A APREENSÃO DA REALIDADE EM UMA CIÊNCIA POSITIVISTA.

Augusto Comte se preocupou em sistematizar a ciência e até mesmo em hierarquizar o conhecimento dos diferentes ramos que estão expostos em sua obra no *Sistema de Filosofia Positivista*. Neste livro, que foi se constituindo de diferentes edições que se sucederam cada uma trazendo novidades acerca da sistematização da ciência, Comte define subdivisões para cada uma delas, como no caso da Matemática que engloba cálculo, geometria, matemática racional e assim por diante. Aliás, é nesta mesma obra que segundo Annie Petit (2007, p.35), o autor define: “berço da positividade, a matemática é modelo para a análise e para as deduções rigorosas”. A aplicação prática da matemática é muito valorizada pelo filósofo que considera todas as ciências igualmente importantes, mas demonstra interesse particular por aquelas cuja aplicação prática seja possível ainda que considere haver em todas elas elementos que contribuam para as outras.

Comte propõe uma dependência de cada ciência em relação às outras. Todas estariam ligadas de forma circular e com uma certa interdependência desejável. Essas ciências estariam imbuídas em buscar a objetividade dos fatos, em olhar todas as situações de fora para dentro. Acreditava-se, portanto, na capacidade do homem de ver o mundo de maneira fragmentada e de não envolver seus próprios interesses e sentimentos no fazer científico. Comte aceitava que as ciências positivas fizessem prevalecer o método *objetivo* de pensamento buscando sempre a compreensão lógica e racional dos fatos. Para isso, o método de raciocínio deveria utilizar a dedução, a indução, a observação, a experiência, a nomenclatura, a comparação, a analogia e a filiação histórica para chegar a resultados objetivos.

Já o método *subjetivo*, que levava em conta o mundo como um conjunto e onde o conhecimento procede de dentro do ser do conhecimento para fora, só poderia ser aplicado na Sociologia e na Religião da Humanidade fundadas por Comte, a partir do positivismo. Este método resulta de uma combinação entre sentimentos, imagens e sinais levando em conta, ainda, as construções simbólicas elaboradas pela sociedade. O que nos importa notar neste ponto é o fato de que Comte considerava a possibilidade de distinção entre objetividade e subjetividade e levava em conta que o homem, sujeito do conhecimento, fosse capaz de agir com

objetividade e buscar respostas sem deixar que seus sentimentos interferissem no resultado desta procura.

A filosofia positivista de Comte surgiu em um momento de transição na França sob a influência da Revolução Francesa, que acontecera décadas antes e que deixou frutos com a própria Escola Politécnica onde estudou o jovem Augusto Comte. Era um momento de evolução das ciências naturais e também do progresso trazido pelas indústrias. O próprio Augusto Comte, em 1844, definiu a palavra positivo, que deu origem à filosofia positiva e depois ao positivismo, na publicação “Discours sur l’esprit positif”, citada por Ângela Alonso:

Considerada de início em sua acepção mais antiga e comum, a palavra positivo designa real, em oposição ao quimérico. [...] Num segundo sentido, muito vizinho do precedente, embora distinto, esse termo fundamental indica o contraste entre útil e ocioso.[...] Segundo uma terceira significação usual, essa feliz expressão é frequentemente empregada para qualificar a oposição entre a certeza e a indecisão. [...] Uma quarta acepção ordinária, muitas vezes confundida com a precedente, consiste em opor o preciso ao vago. [...] É preciso, enfim, observar especialmente uma quinta aplicação, menos usada que as outras, embora igualmente universal, quando se emprega a palavra positiva como contrária a negativo. (COMTE, apud, ALONSO, 2007, p. 147).

Atualmente a concepção de positivo como real já não é usual, mas é importante perceber o apontamento de Comte para compreender como a realidade é percebida pelas ciências positivistas. É do termo positivo definido acima por Comte que deriva todo o seu sistema filosófico e doutrinário. “O positivismo nascia definido, portanto, como uma atitude epistemológica que tinha por características a realidade - no sentido de existência objetiva dos fenômenos” (IDEM), além disso, esta filosofia considera também a precisão do conhecimento como um processo cumulativo. É importante observarmos também as outras definições do termo “positivo” listadas por Comte. Algo útil, certo, preciso e de fato positiva, em contraste com o negativo. Todas essas características também se apresentam no pensamento das ciências consideradas positivistas.

As questões da utilidade e da precisão, desejadas pela filosofia positiva, somam-se ainda a duas características fundamentais ao pensamento de Comte que são a ordem e o progresso contínuo. Este último confere ao conhecimento a característica de estar sempre se aperfeiçoando e somando as

conquistas históricas da sociedade que vão se agregando para construir o saber dos indivíduos. Assim, a vivência no tempo e na história traz ao homem sempre mais saber do que antes e a maturidade da sociedade propicia à ciência maiores descobertas. Comte não se preocupava com a essência dos fenômenos que era considerada impenetrável, desconhecida, e sim com os fatos em si e suas relações. O pensador acreditava que não valia a pena inventar, supor, tentar adivinhar os mecanismos do mundo. Melhor seria, para ele, observar as consequências, o que as relações constantes produziam, o efeito gerado pelas ações.

A leis naturais, assim descobertas, constituem a formulação geral de um fato particular, rigorosamente observado; e daí resulta que a ciência, segundo Comte, não é mais do que a sistematização do bom senso, que acaba por nos convencer de que somos simples espectadores dos fenômenos exteriores independentes de nós, e que não podemos modificar a ação destes sobre nós, senão submetendo-nos às leis que os regem. (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.15).

O pensamento assim definido era uma forma de oposição ao individualismo da Escola Liberal combatida por Comte e vinha substituir o exame dos problemas científicos em interpretações metafísicas. As ciências positivas precisavam buscar a objetividade dos fatos utilizando-se da única experiência válida para os homens a “dos sentidos” (IDEM, p.16). Desta forma, o positivismo valoriza o método empírico para as ciências, a verificação experimental que exclui questões ou observações metafísicas. Tudo precisa ser submetido à experiência e, assim, caracterizando o “dogmatismo físico, pois que afirma a objetividade do mundo físico; e é um ceticismo metafísico” (IDEM, p. 18), na recusa em levar em conta qualquer questão de natureza imaterial. Comte admite que as ciências só podem ser experimentais, tratando dos fatos em si e das leis que os regem.

Com o desenvolvimento da razão na história da humanidade, o conhecimento científico seria um produto gerado pela explicação da realidade, sempre relativa ao grau de desenvolvimento da organização social. Por sinal, a questão da relatividade marca as discussões positivistas, onde se deve levar em conta que nada é absoluto, a não ser o fato de que tudo é relativo. Desta feita, aponta Ângela Alonso (2007, p.148):

Comte explica, portanto, a constituição da ciência por recurso à história do conhecimento e, em última instância à história da humanidade. Expressão dessa correspondência lógica e histórica entre o real e o racional, a ciência seria, a um só tempo, o produto final da teologia e da metafísica e a sua antítese, o resultado de um processo que necessariamente passa por uma evolução do pensamento, da revelação à demonstração, das conjecturas à observação. Por outro lado, ela é também a negação da negação, ela se opõe à metafísica, doutrina crítica destinada a destruir os dogmas teológicos, abrindo campo para a construção da ciência positiva.

O positivismo de Comte, portanto, considera que a ciência passa pelos dois estados anteriores, a teologia e a metafísica, para depois chegar ao *positivo* - que seria a proposta do filósofo para as ciências e para a vida em sociedade. Nesta fase positiva, ou positivista, encontra-se o progresso do pensamento que já teria se aprimorado e estaria embasado no real e no racional. Há nesta filosofia, como se pode perceber pelo exposto anteriormente, a exaltação ao progresso científico e tecnológico “em que a razão técnica aparece como o autêntico objeto de culto” (SILVA, 1984, p.114). Quanto mais progresso, mais evolução ligada à técnica, aos aparelhos e à tecnologia, mais próximo o conhecimento parece estar da isenção e da objetividade, ideais pregados pela filosofia positivista.

Com isso, o apelo dos computadores e das máquinas fica ainda mais efetivo no sentido de que empregando esses meios o sujeito se aproxima mais de um conhecimento dito *objetivo*. Assim como as lentes de uma máquina fotográfica podem dar a impressão maior de objetividade e fidelidade na representação de um determinado objeto do que pintura feita por um pintor usando uma tela e pincéis. A frieza dos equipamentos se mostra mais próxima, mais condizente com a noção de objetividade de Comte, do que as ações humanas. Essa percepção se espalhou no mundo assim como as bases positivistas que impregnaram os pensamentos de cientistas em vários meios. Atualmente as filosofias de pensamento são variadas, mas em alguns ramos do conhecimento o positivismo ainda ecoa, como no caso do jornalismo que discutiremos a seguir.

Antes, no entanto, é preciso aqui ressaltar que o pensamento positivista pressupunha uma mudança dos agentes sociais o que representa uma mudança e uma postura tal dos próprios agentes científicos. Estes fariam parte de uma organização social com pressupostos mantidos pela ação positiva, onde todos os elementos da sociedade atuariam em benefício uns dos outros. Desta forma, as

peças em geral viveriam em solidariedade e assim agiriam em favor da sociedade positiva.

As motivações para as pessoas agirem assim seriam o sentimento de ordem e a busca do progresso. “O dogma do progresso só pode vir a ser suficientemente filosófico depois duma exata apreciação geral do que constitui sobremaneira esse melhoramento contínuo de nossa própria natureza, principal objeto da progressão humana” (COMTE, *apud* MACHADO, 1984, p.127) assim, não é possível compreender a filosofia positiva (nem mesmo aceitar sua aplicação) sem levar em conta as intenções positivas do próprio agente do conhecimento que seria motivado em benefício da sociedade e de seu progresso a agir em favor do conjunto social.

2.3 O JORNALISMO COMO UM DISPOSITIVO SOCIAL POSITIVISTA.

Para o positivismo, a humanidade é o objeto real e acessível ao homem “entendida como a comunhão de todos os homens em uma continuidade e uma solidariedade no tempo” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.41). Assim, as ações dos indivíduos estariam coordenadas para a harmonia da vida em sociedade e o todo existiria para o bem dos membros individuais. Deste modo, não seria possível desconfiar de que os jornalistas estariam trabalhando com outra finalidade que não fosse a de relatar os fatos com fidelidade para o bem de toda a sociedade.

O jornalismo, dentro da sociedade positivista, serviria não apenas como fonte de informação, mas também como um instrumento de confirmação das bases dessa teoria. Isso se dá porque o real concreto, apontado pelo positivismo como uma noção possível, poderia ser estampado e divulgado para conhecimento geral por meio dos jornais de forma objetiva. Antes do surgimento do Positivismo a Sociedade francesa, explica o professor Paulo Vaz (2004, p. 219), ao citar Luc Boltanski, “era caracterizada pela inexistência de trocas de informações entre os diversos estratos sociais. Entre a corte e a ‘plebe’ havia desconhecimento recíproco e poucas ocasiões de contato”, só com a Revolução Industrial, e a possibilidade de uma reprodução mais rápida e em maior quantidade dos periódicos escritos, surgiu a

mídia efetivamente e os jornalistas passaram a ser os mediadores na constituição de um novo espaço público:

Na verdade ele tece uma rede, pois sua função é de recolher informações em todo lugar, selecioná-las segundo o critério do que concerne a todos e distribuir as selecionadas para todo local. Deste modo, por sua atividade, o jornalista cria o cidadão e o interesse público. Cada indivíduo continua a carregar determinações de local e classe; contudo, cada um se torna simultaneamente cidadão, pertencendo a uma comunidade mais ampla gerada pela informação partilhada. (IDEM, p.220).

Anterior a isto, nos Séculos XV e XVIII, “o jornalismo tinha como função básica e valor instrumental difundir informações indispensáveis ao florescimento das atividades comerciais e econômicas que mais tarde deram origem ao capitalismo” (FIGUEIREDO, 2004, pp 47 e 48). Além disso, com o passar do tempo, o fazer jornalístico assumiu outras características e passou a difundir e educar segundo os valores Iluministas. E é claro, se encaixou posteriormente com perfeição na teoria do positivista ao mesmo tempo em que a filosofia referendou o valor e a importância das notícias na percepção cotidiana da realidade.

Dentro do modelo positivo da sociedade esse jornalista é alguém imbuído da intenção sincera de informar, um indivíduo capaz de apreender a realidade e de descrevê-la a partir dos fatos que são toda a realidade compreensível e que não pode ser encoberta. A função do jornalista é observar e relatar. E seus relatos devem ser objetivos, como propõe a cultura positiva da ciência. O jornalista presencia os fatos e com base neles retrata a extensão da realidade presentes nos resultados e nas relações entre os fenômenos. A realidade positivista é tangível, ou seja, pode ser alcançada e compreendida de maneira integral e, portanto, é capaz de ser relatada e até mesmo controlada. Os jornais seriam, neste caso, retratos da realidade, de fatos perfeitamente compreensíveis e que poderiam ser narrados tal e qual aconteceram.

O método positivista, que dominou o pensamento típico do Século XIX, está “embasado na certeza rigorosa dos fatos de experiência como fundamento da construção teórica” (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p.14) e é disso que se vale o jornalismo como um campo da ciência, uma ciência tardiamente positivista, quando muitas outras já perceberam a dificuldade e até a impossibilidade da objetividade, o saber jornalístico continua baseando-se nela para justificar sua ação: “um registro do

aqui e agora” (MAFFESOLI, 2003, p.20), como aponta o sociólogo Michel Maffesoli, ao questionar esta representação feita pela mídia e que por muitos é aceita como realidade. Esta expressão tida como retrato do real é feita baseada em uma visão claramente influenciada pelos ideais positivistas.

No Século XIX o jornalismo era valorizado como fonte de informação separando fatos de opiniões, não por uma mera coincidência, porém, muito mais por uma busca da sociedade da época, o jornalismo e outras disciplinas ambicionavam “imitar o novo invento – a máquina fotográfica – que parecia ser o espelho, há muito procurado, capaz de reproduzir o mundo real” (TRAQUINA, 2001, p.67). Passou-se a objetivar que as palavras fizessem o papel de exprimir a realidade sem expressar opiniões pessoais, iniciou-se a busca pela objetividade que até hoje é idealizada pelo jornalismo ocidental. Segundo Michael Scudson (apud TRAQUINA, 2001, p.67) “com a ideologia da objetividade, os jornalistas substituíram uma fé simples nos fatos por uma fidelidade às regras e procedimentos criados para um mundo no qual até os fatos eram postos em dúvida”, isso aconteceu após a Primeira Guerra Mundial onde a propaganda começou a mostrar a eficiência que tinha para distorcer fatos e apresentá-los da forma que fosse mais conveniente.

Os jornais, em contrapartida, usando o método como escudo, se apresentam como “janelas da realidade”, assim como o conceito é sintetizado na abertura do livro *Making News*, da socióloga Gaye Tuchman (1978, p.1): “News is a window on the world. Through its frame, Americans learn of themselves and others, of their own institutions, leaders, and life styles, and those of other nations and their peoples”⁸. Como se vê, pelo conceito de Thuchman, e não só dela, mas de infinitos outros teóricos da comunicação, as notícias fornecem ao leitor uma visão clara dos acontecimentos, como se ao abrirem os jornais estivessem acessando janelas para a realidade concreta e palpável.

Thuchman também reconhece que esta janela pode ser larga ou estreita e ainda que pode estar opaca ou clara, mas de qualquer maneira, percebemos que o noticiário é visto como o retrato da realidade. Se este retrato é ou não fiel não vem ao caso, o importante é perceber que colocando a possibilidade de relato da realidade, se está admitindo que isto pode ser feito e ainda, realizado de

⁸ As notícias são uma janela para o mundo. Através de seus enquadramentos, os americanos aprendem sobre si mesmos e os outros, sobre suas próprias instituições, líderes e estilos de vida, e a respeito das outras nações e de seus povos.

forma objetiva, isenta de interpretações. Tal visão é bem anterior à 1978, quando Tuchman escreveu seu livro, mas é fato que o jornalismo Norte Americano consolidou a expectativa pela objetividade.

Ainda no Século XX, nos Estados Unidos, surgiu a *teoria do espelho*, entre as décadas de 20 e 30, que definia o jornalismo como uma atividade capaz de refletir a realidade, tendo a imprensa como um espelho do cotidiano, dos acontecimentos, e o jornalista como um mediador da realidade. Segundo tal teoria, explica Nelson Traquina (2001, p.65), o profissional é um “*comunicador desinteressado*, isto é, um agente que não tem interesses específicos a defender e que o desviam de sua missão de informar”. O jornalista não deveria apresentar opiniões pessoais, apenas informar os acontecimentos de modo objetivo e para isto deveria valer-se de um método baseado na observação dos fatos e separando-os das opiniões.

Até hoje, a comunidade jornalística defende a teoria do espelho com base na crença de que as notícias refletem a realidade. Isso acontece porque ela dá legitimidade e credibilidade aos jornalistas, tratando-os como imparciais, limitados por procedimentos profissionais e dotados de um saber de narração baseado em método científico que garante o relato objetivo dos fatos. (PENNA, 2008, p.126).

Esta visão da notícia como um espelho do mundo dá ao público a expectativa de confiança e a crença de que pode encontrar a realidade narrada no noticiário. O registro do real é um compromisso assumido pelos jornalistas baseado na confiança do leitor/espectador e, certamente, escorado na visão positivista da realidade, que ainda influencia as duas partes (público e profissional):

O *ethos* dominante, os valores e as normas identificadas com um papel de árbitro, os procedimentos identificados com o profissionalismo, fazem com que dificilmente os membros da tribo jornalística aceitem qualquer ataque à teoria do *espelho*, porque a legitimidade e a credibilidade dos jornalistas estão assentes na crença social que as notícias refletem a realidade, que os jornalistas são imparciais devido ao respeito das normas profissionais e asseguram o trabalho de recolher a informação e relatar os fatos, sendo simples mediadores que ‘reproduzem’ o acontecimento da notícia. (TRAQUINA, 2001, p.67).

Por esta filosofia positivista parece possível esquadrihar o mundo, dividir a realidade em pedaços, em porções, apreendidos por alguns que são os

responsáveis por contar os fatos aos outros. Estes últimos, por sua vez, seriam capazes de deixar de lado interesses e opiniões para fazer seus relatos fiéis e objetivos, assim, mal comparando, como um pintor pode desenhar uma face dividindo os traços em pequenos quadros e imitando a direção das linhas no papel. O resultado é um desenho que se assemelha tanto ao rosto original que qualquer observador reconhece quem é a criatura ali representada.

Mas o pintor imprimirá aos seus traços algo de pessoal; o jornalista não. Sua técnica, apontada pela teoria do espelho, garantiria ao relato não sofrer distorções. O jornalismo surgiu em uma época muito diferente da atual, em que os acontecimentos noticiáveis tinham uma dimensão muito mais próxima do cotidiano do que hoje. Com as transformações do mundo a natureza da própria profissão se modificou. O contato com os fatos e com as fontes já não é o único modo de fazer a notícia e o reflexo da realidade contado pelos profissionais já não é mais embasado na experiência concreta simplesmente.

A tecnologia e a necessidade de relatar experiências de várias partes do mundo, e não mais somente da parte que se conhece deste mundo, levou os próprios jornalistas a se basearem em relatos de terceiros para a construção da notícia. A *realidade* vivida deixou de ser o referente exclusivo e indispensável para o profissional. O mundo mudou e ao longo do tempo mostrou a falibilidade da crença na possibilidade de um relato fiel e objetivo e também da existência de uma realidade concreta e absoluta.

A teoria do espelho é muito contestada já que o próprio positivismo e a crença na realidade concreta e palpável já não encontram mais respaldo nas diversas correntes filosóficas da atualidade. A compreensão da realidade é notada atualmente como algo muito mais relativo e fragmentado do que supunha Augusto Comte. No entanto, dentro do jornalismo a prática profissional é embasada na crença de que a realidade próxima ao agente social, o jornalista, pode ser por ele descrita e analisada e de maneira objetiva e imparcial, o que confere ao relato maior integridade.

Para justificar essa imparcialidade alguns critérios da técnica profissional são adotados. Na televisão, por exemplo, ouvir os dois lados de uma determinada história é um índice de imparcialidade. Sendo assim, em coberturas como os pleitos eleitorais, por exemplo, os editores seguem a regra de escolher trechos de entrevistas dos candidatos com o mesmo tempo para que nenhum possa

se dizer prejudicado. Os jornalistas se apresentam à sociedade como agentes isentos de interesses políticos ou sociais, como seres interessados apenas no bem geral. Uma visão mítica do profissional que o coloca acima do bem e do mal para legitimar as publicações como imparciais e objetivas.

Para além da questão relativa à existência, de fato, de correspondência entre valorização no noticiário e distinção social, é interessante observar a oscilação entre um argumento que destaca a autoria e a escolha dos profissionais e um outro que consagra a ideia de que o bom jornalista, o jornalista disciplinado, capta e reproduz a realidade tal como ela lhe é apresentada. De um lado, ressaltam-se critérios profissionais; de outro, destaca-se uma realidade que existiria de maneira independente em relação aos critérios de valorização e publicização que constituem a prática jornalística. As duas posições se complementam porque estão ancoradas na ideia de que é possível, ao bom jornalista, colocar-se em uma posição não perspectiva e mobilizar, na produção do noticiário, critérios não situados socialmente. (BIROLI, MIGUEL, 2009, p.8).

Portanto, ao produzir a notícia o jornalista se coloca como sujeito isento de opiniões de interesses. Sua técnica é capaz de conferir-lhe a isenção e a capacidade de alcançar e de dizer o que se passou no momento do acontecimento. O jornalista seria por esta visão o detentor da verdade explicitada nas páginas dos jornais ou na tela da televisão. Estas crenças que baseiam e legitimam a atividade dos jornalistas são questionadas por Juremir Machado (2009, p.4) que afirma não haver neutralidade nem na técnica nem nos profissionais: “O que consegue o jornalista? Enganar-se. Toda vez que acredita na neutralidade das suas técnicas, resvala para as mitologias da sua profissão e em lugar de controlar as suas técnicas vê-se ameaçado de controle por elas”.

O que se pode perceber, é que quanto a representar a realidade não há questionamento por grande parte dos profissionais. Eles não apenas se valem da pretensa neutralidade da técnica para dar aos relatos a legitimidade de representar o real, como também não admitem que as técnicas condicionem e formatem a apresentação deste relato, interferindo na representação e criando uma forma própria, dependente da técnica, o que vai interferir na forma de percepção do destinatário: “a produção jornalística afeta o olhar, fabricando visões de mundo” (IDEM, p.6). Por mais que se defenda a técnica e a tecnologia como isentas é impossível não se perceber como ambas influenciam e estão influenciadas pela própria cultura do lugar e das pessoas que criam o universo da notícia e também

pelos destinatários que também refletem as crenças nos mitos de isenção e imparcialidade no relato fiel da realidade.

Há jornais que até mesmo formatam a forma de escrever os textos, a linguagem a ser utilizada como um padrão, um estilo a ser seguido. O mesmo faz a televisão, esta sempre na tentativa de se aproximar cada vez mais da linguagem popular e criar uma maior identificação com a audiência. Certamente tais escolhas não são casuais. Elas pretendem passar uma visão de mundo específica ao receptor, que no caso da televisão está impressa não apenas nos textos narrados como também nas imagens.

Gaye Tuchman, já em 1978, alertava que a imagem era vista pelos críticos da área como não possuindo uma linguagem específica o que fazia com que se acreditasse em uma isenção na relação icônica com o mundo real. A socióloga norte americana já admitia à época a vulnerabilidade das imagens a possíveis manipulações, mas, por outro lado, admitia que elas estivessem ligadas à atualidade, a representações que correspondessem aos acontecimentos do momento.

A autora de *Newsmaking* aponta que por não parecerem simulações nem de tempo nem de espaço, as imagens das notícias são apresentadas como neutras na construção do noticiário. Assim, Tuchman fazia um alerta de que para manter a credibilidade dos jornais as imagens não podem ser exibidas em câmera lenta nem aceleradas para não tirar a veracidade das cenas, com exceção das notícias do esporte ou outras coberturas que justifiquem a mudança para melhor percepção do acontecimento narrado. A preocupação de Tuchman era diferenciar as imagens do noticiário daquelas do cinema que são claramente ficcionais.

Mas imagens, bem como as palavras não precisam revelar explicitamente os *truques* utilizados para alterar a narração de um fato. O simples ato de esconder, ocultar ou desprezar determinados episódios ou nuances de um acontecimento podem ser usados como formas de alterar o sentido da representação. Tais ações podem influenciar até mais do que aquilo que se mostra, criando distorções e fatos novos que passam a existir apenas na notícia narrada, mas que representam a realidade no imaginário dos receptores, um real criado pelo jornalista.

O jornalismo que se propõe a descrever a realidade, a narrá-la com fidelidade é o mesmo que, simultaneamente, cria universos, produz fatos para fabricar os assuntos noticiados, já que nunca pode aceitar um instante sem notícias, sem acontecimentos. No caso do telejornalismo, como aponta Jean Baudrillard (2004), é preciso preencher a tela “esse não lugar, esse *espaço vazio da representação* que é, por excelência, a tela” (p.149), com informações.

Mas o autor alerta que apesar de existir toda uma ideologia da mídia, que tenta convencer de há uma “vontade de transparência” e bom uso “que responderia a uma necessidade positiva e coletiva de comunicação” (IDEM), o que há de mais significativo é a intenção de preencher esse não-lugar. Para Baudrillard, “a mais alta pressão da ‘informação’ corresponde à mais baixa pressão do acontecimento e do real” (IDEM). Isso se dá em grande parte porque nesta criação e formatação dos periódicos, os jornalistas criam também os contornos dos acontecimentos para lhes conferir o sentido de atração, para fazer com que despertem o interesse do público e, desta feita, componham o espetáculo dentro do noticiário.

2.4 A REALIDADE JORNALÍSTICA DENTRO DO UNIVERSO DO ESPETÁCULO

Escrever sobre a realidade na sociedade em que vivemos é uma discussão desafiadora. Precisamos saber, antes de qualquer coisa, de que tipo de realidade estamos falando, mas é fato, pelo que concluímos das reflexões feitas até aqui, que para fazer sentido o jornalismo precisa acreditar que ela (a realidade) existe. Seja pela visão positiva do acontecimento relatado objetivamente e assim transformado em realidade, seja pelo apoio em técnicas que conferem ao relato credibilidade, o jornalismo necessita desse respaldo para ter sentido e função social. Essa constatação, obviamente, não exclui a necessidade de reflexão acerca do tema e nem exime os profissionais da responsabilidade de atuação. O jornalismo transformado em atração pela TV tem suas consequências e implicações que precisam ser notadas.

No ambiente dominado pelas imagens, e pelas representações da vida como uma consequência das primeiras, o visionário Guy Debord, em 1967, já

alertou: o espetáculo inverte o real. A referência não é somente das experiências concretas, que automaticamente poderiam ser vistas como realidade, mas de como essas experiências se dão e qual o sentido que elas fazem para as pessoas, o que representam no meio social. “Ao mesmo tempo, a realidade vivida é materialmente invadida pela contemplação do espetáculo e retomada em si a ordem espetacular à qual adere de forma positiva” (DEBORD, 1967, p.15), o espetáculo do telejornalismo é visto, portanto, com bons olhos ou até mesmo com encantamento, pelas pessoas.

O espetáculo é uma grande atração que mobiliza e não há lugar melhor para fazê-lo atualmente do que na televisão. Sejam gravadas ou *ao vivo e em cores* as representações mais cotidianas ganham contornos diferentes, um foco que as valoriza e diferencia. Assim, “a realidade surge no espetáculo, e o espetáculo é real. Essa alienação recíproca é a essência e a base da sociedade existente” (IDEM), é desse *espetáculo da realidade* que trata a televisão, não podemos negar, em suas representações da vida apresentadas diariamente. O que não se pode afirmar é que haja por parte do público a percepção desse fato, pelo contrário, a audiência identifica no telejornal a síntese da realidade. Ao assistir as notícias em uma velocidade cada vez maior o espaço para reflexão é cada vez menor.

O resumo dos fatos, proposta dos noticiários da televisão, é a única fonte de informação de boa parte do público brasileiro que tem na televisão o veículo exclusivo para buscar as notícias. Sem comparar ou analisar as informações recebidas com outros meios de informação, o que é divulgado nos telejornais é tomado como realidade. Para esse público a informação será nada além do que o espetáculo que as notícias representam. “É o âmago do irrealismo da sociedade real” (IDEM, p.14), este é o espetáculo descrito por Debord e que Dietmar Kamper (1997) pode ajudar a compreender melhor.

Kamper analisa *O padecimento dos olhos* na modernidade. Ele diagnostica que o homem atualmente deposita no olhar todas as esperanças e dores de um novo tipo. O sofrimento do homem moderno, para Kamper, tem origem na ânsia (e na crença) por se enxergar tudo: “o que é decisivo não se pode ver mais, quando este se dá para além da relação entre visibilidade e invisibilidade, todo esforço apoiado na observação leva a pior. A certeza ensaiada do controle visual abriu espaço para o triunfo da simulação” (KAMPER, 1997 p.133). O universo da televisão faz crer que o real está exposto, principalmente em tomadas ao vivo, nada parece ser capaz de se esconder, tudo pode ser visto pelas lentes e retratado

instantaneamente, no entanto, essa aparente realidade é feita de inúmeras simulações.

Na década de 80, Jean Baudrillard criou uma grande polêmica e assunto para dezenas de artigos e dissertações favoráveis e também contrários ao seu pensamento ao decretar o “fim do real”, em *Simulacros e Simulação* (1991, publicação brasileira). À época, e ainda hoje, muitas pessoas viam as tecnologias como formas de aproximar a realidade do público com os relatos repassados pelas imagens.

A televisão, capaz de mostrar imagens geradas em qualquer parte do mundo em uma velocidade relativamente grande, parecia transportar a realidade em suas ondas magnéticas. As representações viajavam (e viajam) pelo espaço, tornando-se realidade aos olhares dos telespectadores nos mosaicos criados na tela. Mas Baudrillard não se rendeu ao que poderia parecer óbvio para olhares menos críticos. O pensador usou da hipérbole e ousou ao dizer que não havia mais realidade, para decretar o fim de uma era de representações com base no real e assim proclamar, ou melhor, identificar o início de um novo tempo que “é a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real” (BAUDRILLARD, 1991, p.08). A definição do autor denuncia o valor dado pela sociedade às representações criadas para figurar como realidade.

Com essa discussão Baudrillard coloca em pauta o fato de em algum tempo ter existido o oposto: um momento em que a simulação poderia ser vista como espelho do ser e das aparências do real. Poderíamos imaginar, portanto, que houve uma época em que a sociedade conheceu a representação do real, de signos que correspondiam a esse conceito, que se baseavam nos fatos e os relatavam como se fossem reproduções do mesmo. É diante desta expectativa que os jornalistas de televisão se baseiam ao produzir seu trabalho. A televisão propõe, no telejornalismo, representar os fatos a partir de imagens dos mesmos.

Até a característica de encenação de mundos criados na ficção dentro da televisão, muito comum nas novelas brasileiras, nos seriados, nas mini-séries e tantas outras obras do gênero, não tirou do jornalismo da TV a característica de representar o mundo para o público. Sem este pressuposto a atividade poderia até mesmo perder seu valor. Para Dominique Wolton, em *Pensar a Comunicação* (2004, p.144), a imagem, com sua polissemia, pode ser tanto a reprodução da realidade, criação realista ou virtual, índice do invisível (ao tratar da religião), ato de

poder ou, no caso do jornalismo, informação sobre a realidade, que é baseada na “confiança do público [...] a pedra angular da legitimidade jornalística” (IDEM, p.279). A confiança e a credibilidade são aspectos fundamentais para os telejornais.

O público confia no que vê e não se questiona se as imagens são ou não representações do real até porque, segundo o próprio Wolton, a velocidade das informações atualmente não deixa tempo para a compreensão e muito menos para o questionamento. O jornalista, para o autor, é o “mediador entre o espetáculo do mundo e o público” (IDEM, p.300) e precisa deixar muito clara para o público a diferença entre imagens da realidade, ligadas à atualidade, imagens de ficção e imagens virtuais (IDEM, p. 309). Essas formas de representação são usadas constantemente pelo telejornalismo com o objetivo de repassar a informação ao público.

Para informar os jornalistas lançam mão dos recursos disponíveis. Não é difícil perceber representações simuladas de fatos não presenciados pelas lentes dos cinegrafistas. Nestes casos as encenações podem ser feitas por testemunhas do fato, por vítimas ou mesmo por atores que a pedido da produção do telejornal ou do repórter representam a cena. Uma pessoa que tenha sido roubada, por exemplo, pode descrever como foi a ação do bandido ou ainda junto a uma terceira pessoa colocar-se novamente no papel de vítima para que a outra exemplifique como foi a ação do bandido.

Atualmente nos telejornais das grandes emissoras as cenas construídas por gráficos nos computadores vêm substituindo os recursos anteriormente descritos. Fato é que para o jornalismo o importante é representar o acontecimento, mas a simulação não passa de uma ficção com base em fatos relatados e repassados como reais pelo mediador da informação, o repórter. O cuidado em informar a maneira como foram simulados os fatos cabe ao profissional fazendo (ou não) uso dos valores éticos e normas propostos pela atividade.

E cada vez são mais comuns as imagens virtuais, as que não têm origem no mundo concreto que são meras representações de relatos, ilustrações, o que Baudrillard identifica como *hiper-real*. O que não parece nada clara é a diferenciação entre essas imagens para o telespectador. Para Baudrillard existe uma explicação para este fato: “Trata-se do acontecimento mais importante da história moderna, e desse acontecimento cada um é ator pelo fato mesmo de estar diante de sua tela de televisão: perde-se de vista o real enquanto se é perdido de vista”

(BAUDRILLARD, 1999, p.78). Esse perder de vista se dá enquanto o próprio homem se vê como imagem, como representação e age como tal.

Em tais casos o indivíduo representa no mundo uma imagem de si mesmo e se comporta de forma a reafirmar este fato. Diante da tela o ser esquece de sua condição, mergulha nesta realidade apresentada sem questionamentos profundos e age como se espera que seja sua atuação: acreditando naquela realidade sem contestação. Imerso neste grande universo de imagens, cuja circulação só faz multiplicar-se com o passar do tempo, o sujeito precisa reconhecer que o estatuto dessas representações é novo e isso precisaria ser mais claro para o público.

Esta é a proposta de Dominique Wolton, já que hoje se criou “uma situação inédita em que a imagem constitui tanto a realidade como a representa. [...] a relação entre imagem, realidade e verdade deve ser ainda mais questionada [...]” (IDEM, p.310). Mas para o telejornalismo esse questionamento não é ponto de partida, afinal, ele precisa da compreensão de que está retratando os fatos apresentando as imagens que produz e, assim, cumprir com seu papel de informar. Sem se basear nessa premissa (de que representa fatos) o telejornalismo se perderia, esgotaria seu valor. Para que isso não aconteça Wolton propõe uma reflexão dos próprios produtores em um esforço de manter e resgatar uma fidelidade entre fatos e imagens. Para REZENDE (2000, p.76),

A linguagem jornalística na televisão tem um traço específico que a distingue: a imagem. A força da imagem icônica é tão grande que, para muitas pessoas, o que a tela mostra é o que acontece, é a realidade. Por isso, a TV ocupa um status tão elevado, o que faz com que os telespectadores, especialmente os pouco dotados de senso crítico, lhe dêem crédito total, considerando-a incapaz de mentir para milhões de pessoas.

É essa a grande arma da televisão: a imagem que atrai e complementa as informações dando-lhes vida, aproximando a realidade do olhar do espectador. E ela precisa de um casamento perfeito com o texto narrado, ainda na opinião de Rezende, sendo que, para o autor, a imagem sempre terá mais força do que o texto o que impõe certas características ao jornalismo feito em televisão e a primeira delas é a prioridade à informação visual, as notícias que tiverem melhores imagens terão maior destaque no noticiário e serão mais exploradas do que outras.

Em uma sociedade, cada vez mais ligada à imagem, não há quem não queira ver o fato por meio das imagens em movimento. Rezende (IDEM, p.78), citando um dos editores-chefes do Jornal Nacional no fim da década de 90, Mário Marona, expõe o fato de que a televisão ainda não explora todo o potencial da imagem jornalística lembrando que o Cinema é muito mais eficiente nesta tarefa. O fato talvez se deva à iconicidade da imagem da televisão que carece sobremaneira de definição. É o casamento verdadeiro entre o olhar do espectador e o texto narrado pelo repórter que lhe confere a significação, que muitas vezes não fica clara em sua imagem borrada dos televisores analógicos. Um ponto destacado por autores como Arlindo Machado em *A arte do Vídeo* (1995, p.41). Comentando as diferenças entre cinema e televisão o autor explica:

O vídeo [...] retalha e pulveriza a imagem em centena de milhares de retículas, criando necessariamente uma outra topografia que, a olho nu, aparece como uma textura pictórica diferente, estilhaçada e multipontuada, como os olhos das moscas. [...] O vídeo, mesmo nesse nível genético mais elementar, já exhibe a enunciação da imagem pelos meios técnicos, em prejuízo inclusive do ilusionismo da realidade, que no cinema é a base da verossimilhança.

A diferença entre ambos, portanto, faz com que o espectador não mergulhe na história, como acontece no cinema, ele atua de maneira diferente frente ao televisor, conferindo às imagens o sentido, realizando a “operação final de combinação desses estilhaços de imagens numa gestalt inteligível” (IDEM, p.45). Esta característica muda, segundo o próprio Machado, a posição do sujeito diante da tela, uma postura que também é destacada por McLuhan na obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*.

A tese defendida pelos dois autores destaca a exigência de uma maior participação do espectador por parte da TV: “resulta daí que os sistemas de baixa definição aguçam a imaginação e exigem maior grau de participação do público receptor” (MACHADO, 1995, p.61). A chegada da televisão de alta definição poderá modificar essa relação, mas este é um tema para uma discussão posterior. Por enquanto, nos referimos ao telejornalismo em curso na televisão brasileira que pode não apresentar imagens ainda tão verossímeis quanto as que estão por vir, mas que certamente representa a realidade para grande parte da audiência que tem nesta sua única fonte de informação sobre os acontecimentos.

Ainda contrariando o cinema, a televisão não tem a característica de hipnotizar seu espectador, mas não deixa de simbolizar para ele a realidade. Pelo contrário, enquanto o cinema cria um mundo paralelo da ficção e emerge o espectador nesse mundo fictício e que passa a ser verdadeiro naquele momento, levando o sujeito para o mundo da tela. A televisão não resgata a audiência de seu mundo concreto, ao contrário, leva até esse mundo “real” novos elementos que eram desconhecidos (talvez pela distância entre o sujeitos e os fatos relatados) e os incorpora na vivência do sujeito, que posteriormente relata os fatos aos outros dizendo: - *eu vi, estava lá na TV*. A partir disso a realidade mostrada pouco será questionada, ainda mais se a informação for apresentada em tempo real nas tomadas *ao vivo* (nas transmissões em tempo real possibilitadas pelo envio do sinal por unidades móveis que envia sinais para a emissora).

O público ignora, em sua maioria, os subterfúgios da representação ainda que seja *ao vivo*. As imagens apresentadas em tempo real dão ao público a impressão de uma narrativa mais fiel ou totalmente fiel aos fatos. Mas essa é certamente uma grande dificuldade para a televisão. Conseguir retratar fatos sem interferir no que acontece é uma situação complicada para os jornalistas, até porque onde as pessoas identificam uma câmera de televisão ou um microfone de determinada emissora os comportamentos já se alteram como, mais uma vez, destaca REZENDE (2000, p. 72):

A câmera é uma transformadora da realidade, na medida em que desperta um fascínio muito grande. É muito comum, por exemplo, o repórter chegar em um ambiente onde as pessoas estão envolvidas em uma tragédia e assim ter que desviar dos que querem sorrir, abanar para a câmera, mandar um recadinho engraçado para a família. [...] é frequente constatar que, ao ligar a câmera, tudo se transforma.

Essa é uma dificuldade que independe da vontade dos jornalistas na representação da realidade em tempo real. Mas há outras das quais os profissionais lançam mão para de fato simular ou “melhorar a realidade” a ser retratada para adequá-la ao espetáculo. É o caso, por exemplo, de limitar o ângulo de visão mostrado pela câmera, para fazer um ambiente relativamente vazio em um lugar cheio de gente, focalizando apenas um setor onde exista uma maior aglomeração de pessoas. A imagem, portanto, não deixa de ser *ao vivo*, de retratar um fato, mas

dando uma visão parcial dele do qual só terá ciência o telespectador se tiver a possibilidade de estar no local ou quem sabe assistir o mesmo fato por outras lentes menos seletivas.

Para o jornalista, no entanto, esta não é uma ideia agradável. A televisão tem a pretensão, além de mostrar a realidade, de monopolizar a emissão. No Brasil isso se consegue facilmente pela a estrutura cara de produção e pelo modelo de concessão. Segundo Dominique Wolton (2004), esse modelo de monopólio de informação de relatar uma visão geral da realidade conta com a anuência dos profissionais que, assim como em outros veículos de comunicação, estão sempre consultando e imitando uns aos outros. Ao verem que relatam os fatos da mesma maneira ou de formas parecidas consideram estarem certos sem perceber que isso na verdade “não remete a uma percepção objetiva da realidade, mas à existência de uma cultura profissional comum” (WOLTON, 2004, p.288). O que fazem diante da concorrência não é buscar outras formas de visão e sim, ainda segundo o autor, destacar a informação pela espetacularização das imagens.

Essa valorização da imagem como um espetáculo não é vista pelos profissionais como um prejuízo à realidade, como destacado por Baudrillard. Ao provocar emoções e sensações mais fortes na audiência essas imagens parecem também se aproximar mais dos fatos, ainda que sejam apenas encenações das quais os espectadores não têm consciência.

3 O APARELHO DE FLUSSER

Entraremos agora propriamente no universo de pensamento do filósofo tcheco Vilém Flusser⁹ que inspirou o desenvolvimento do presente trabalho. O conceito de aparelho aparece em sua obra pela primeira vez no livro *A filosofia da caixa preta – por uma filosofia da fotografia* (2002), onde é caracterizado como o instrumento para produzir as imagens técnicas, mas vai além disso. Já neste ponto é possível esclarecer que o aparelho fotográfico (e sua interação com o fotógrafo e com a fotografia) é apresentado como um modelo que indica todas as relações presentes na atualidade e no “futuro imediato” (FLUSSER, 2002, p.19) e, definitivamente, não é apenas a de um objeto e seu usuário.

Na ótica de Flusser a máquina fotográfica (que representa o aparelho) praticamente tem personalidade e se queremos defini-la vamos recorrer à definição do próprio autor: é “um animal feroz prestes a lançar-se” (IDEM), um animal pronto para devorar. O aparelho é uma produção do homem, um produto da cultura, as relações de ambos, aparelho e homem, são esmiuçadas por Flusser em outras obras como *O mundo codificado* (2007), onde o primeiro é visto propriamente como algo muito mais amplo do que as câmeras.

Antes, no entanto, de nos determos nas definições sobre o aparelho é importante que se entenda primeiro como este pensador via o mundo e, principalmente, os homens. Só depois disso é possível compreender a importância dos aparelhos e o que eles representam para a sociedade na ótica de Flusser. Começemos pelo homem:

Flusser concibe al ser humano como um ‘animal antinatural’ en la medida en que posee una ‘segunda naturaleza’ formada por códigos, es decir, en la medida en que el hombre es un animal simbólico. El ‘mundo’ antinatural del hombre es, pues, un ‘mundo codificado’ (CÁÑAN, COTA, 2006, p.01).¹⁰

⁹ Um dos grandes pensadores do Século XX, Flusser viveu no Brasil entre 1940 e 1972 lecionando e pesquisando (FLUSSER, 2007).

¹⁰ Flusser concebe o ser humano como um ‘animal antinatural’, na medida em que possui uma ‘segunda natureza’ formada por códigos, quer dizer na medida em que o homem é um animal simbólico. O ‘mundo’ antinatural do homem é, portanto, um ‘mundo codificado’.

Todo este exercício de significação de que carecem os homens fica evidente em *O mundo codificado* de Flusser (2007). O mundo após a revolução da comunicação modificou ainda mais a relação dos homens com o que está a sua volta, onde tudo passou a ser visto como código. Nesse mundo no qual transita o indivíduo contemporâneo as imagens são mais valorizadas do que as palavras. Os códigos bidimensionais (as representações imagéticas) ganharam importância maior do que os unidimensionais, os textos (FLUSSER, 2007). As superfícies onde essas representações aparecem criaram um modo de vida específico e passaram a dominar as atenções, bem como a vida dos homens.

Os indivíduos, segundo Flusser, deixaram-se programar pelas mensagens que estão impressas nas telas (bidimensionais) e que não passam de códigos por meio dos quais se comunicam “pois perderam o contato direto com o significado dos símbolos” (IDEM, p.130). É neste universo que compartilham experiências, sendo que antes tinham maior contato direto uns com os outros e agora se comunicam utilizando-se de superfícies que carregam os códigos para serem interpretados, a maioria deles imagens:

O homem é um animal ‘alienado’ (verfremdet), e vê-se obrigado a criar símbolos e a ordená-los em códigos, caso queira transpor o abismo que há entre ele e o ‘mundo’. Ele precisa ‘mediar’(vermitteln), precisa dar um sentido ao ‘mundo’. (IDEM, p.130).

Vamos entender melhor o pensamento de Flusser lembrando que o homem se vale da capacidade de usar instrumentos para transformar as coisas arrancadas da natureza e as aproximar de si, alienando-se definitivamente da natureza, do mundo natural, vivendo em função de suas próprias criações. E apenas eventualmente faz o contrário, quando se retira do seu ambiente *antinatural* para se aproximar da natureza sem dispensar os *apparatus* com os quais convive para não perder jamais o contato com a *antinatureza humana*. E até neste momento é preciso justificar o comportamento: ou por sair de férias ou para relaxar dos dias estressantes. Momentos que são significados como férias, intervalo de descanso para enfrentar o restante do ano. Só assim os homens se permitem viver este momento tão natural.

Quando o “dar sentido” está ligado mais fortemente aos códigos bidimensionais (imagens) do que aos unidimensionais (textos), para Flusser, isso

determina também formas de vivenciar o tempo. Os homens programados pelas imagens encaram o passar do tempo da mesma maneira com que “os olhos percorrem as imagens: ele diacroniza, ordena as coisas em situações” (IDEM p.132). Nas fotografias das férias na parede ordenamos o fim do ano e o início de um novo, as imagens do natal nos mostram que mais uma etapa passou, o aniversário do filho faz ver como eles cresceram e assim por diante. Nos cercamos das imagens que nos fazem entender o tempo e nos possibilitam programar quais serão as próximas fotografias que substituirão as antigas no porta-retrato em destaque na sala de casa e que irão constituir a memória da própria história vivenciada.

Já quem vivencia o mundo por meio de textos escritos tem no tempo uma passagem linear, assim como os olhos deslizam ao longo da linha. Mas esse tipo de comportamento, de acordo com Flusser, ficou restrito a uma “elite de literatos. A massa continuou sendo programada por imagens, apesar de serem imagens infectadas por textos, e persistiu na consciência mágica” (IDEM, p.134). Mesmo depois da invenção da tipografia que popularizou os textos, no *mundo codificado* o que prevalece são os códigos de superfície pelos quais os comportamentos dos homens continuam sendo programados.

Entre textos e imagens surgiram os códigos tecnológicos ou eletrônicos os quais, para Flusser, absolutamente não dominamos e ainda não conhecemos os significados programados por eles. Apesar de serem criações dos homens ainda estamos longe de descobrir na totalidade os potenciais dos equipamentos e como eles representaram uma mudança no modo de agirmos, ou seja, na forma como estamos sendo *reprogramados* por eles. O fato é que, para o autor, algo novo nos aguarda que vai inclusive alterar, mais uma vez, nossa relação com a escrita e com o tempo e que, por incrível que pareça é uma criação humana que nos torna, de certa forma, seus produtos. É por aí que começamos a compreender o sentido de “aparelho” para Vilém Flusser.

Antes, porém, retomemos a compreensão da natureza do homem e de sua relação com o mundo na ótica de Flusser. “Podem-se reconhecer os homens por suas fábricas” (FLUSSER, 2007, p.35), a afirmação mostra a importância dada pelo filósofo para aquilo que é produzido pelo que denomina de “homo faber” (IDEM) em oposição ao “homo sapiens sapiens” (IDEM). Segundo ele, no capítulo *A Fábrica de O mundo codificado* (2007, p.33-44), a história de toda a humanidade pode ser resumida pelas atividades desenvolvidas ao longo do tempo na fabricação de

artefatos e pelas modificações impostas pelas diversas atividades à vida e à existência humanas.

É nas fábricas que, de acordo com Flusser, são *produzidas* novas formas de homens, a saber: “primeiro o homem-mão, depois o homem-ferramenta, em seguida o homem-máquina e, finalmente, o homem aparelhos-eletrônicos”, estes últimos representando a sociedade contemporânea. Tais diferentes tipos de homens relacionam-se de maneiras diversas entre si e com seus instrumentos de trabalho e ocupam posições que também vão se modificando dentro da própria comunidade em relação às máquinas que manipulam.

No meio de todas essas mudanças, ocasionadas pela relação do homem com os meios de criar e modificar a natureza, está também a *informação*, que em diferentes momentos da história ocupa funções variáveis, valorizando-se cada vez mais aquelas adquiridas, aprendidas pelo indivíduo, do que as herdadas de outros tempos. Isto apenas para citar um dos setores da sociedade que segundo a teoria de Vilém Flusser são influenciados pelas mudanças nas fábricas.

Outro ponto ressaltado e ainda mais relevante é o da arquitetura que se adapta constantemente às necessidades criadas pela relação do homem com suas máquinas. Flusser (2007) explica que se nos primórdios o homem-mão fabricava o que queria, onde queria, tal relação se modificou com o surgimento das ferramentas e ainda mais com o advento das máquinas, após a Revolução Industrial. A partir de então, passou a ser necessário ao homem ir até onde estava o objeto que usaria como instrumento para fabricar artefatos e surgiram as grandes fábricas com imensa concentração de trabalhadores.

Hoje, no entanto, os aparelhos são menores e o homem os leva onde quer ou é levado por eles. Os equipamentos atuais são mais adaptáveis ao uso e já não mais representam uma constante em relação ao homem:

Fica cada dia mais evidente que a relação homem-aparelho eletrônico é reversível, e que ambos só podem funcionar conjuntamente: o homem em função do aparelho, mas, da mesma maneira, o aparelho em função do homem. Pois o aparelho só faz aquilo que o homem quiser, mas o homem só pode querer aquilo de que o aparelho é capaz. (FLUSSER, 2007, p.40).

Precisamos interromper o pensamento neste ponto para destacar este importante raciocínio. *Só podemos querer aquilo de que o aparelho é capaz. É*

como o fotógrafo que só pode captar as imagens permitidas pela lente da câmera. Só podemos processar os pensamentos e transmiti-los com os equipamentos da forma como estes nos permitem. Se o que se pretende fazer não está inscrito no programa do aparelho não conseguiremos executar, a menos que encontremos formas de subverter o programa. Este é um ponto fundamental que norteia a obra de Vilém Flusser a respeito dos aparelhos e do relacionamento dos homens com eles.

Durante o Simpósio Internacional *Rever Flusser*¹¹ o pesquisador Chileno responsável pelas traduções da obra de Flusser para a língua espanhola, Breno Oneto Muñoz, analisou o pensamento do filósofo tcheco e destacou que para Flusser o ser humano está criando instrumentos para pensar e interferir no mundo, mas que se voltam contra ele, interferindo nas relações humanas e mudando o ser no mundo. Isso estaria gerando hoje uma hegemonia de um meio de pensar: o *técnico-operacional* cujo nível de abstração é maior do que antes. E este pensamento demasiadamente calculado, ocasiona a perda de contato com o mundo concreto, o que é propriamente *antinatural*.

É por isso que a comunicação de Breno Muñoz partiu da seguinte questão: *La nueva imaginación virtual o programada em Flusser: ¿Es una nueva imaginación?*¹², em que o pesquisador expôs a reflexão de que o pensamento numérico (que hoje nos programa para programar os aparelhos), ao se libertar do pensamento escrito, gerou a necessidade de criar máquinas para representar as ideias dos homens, a partir dos números, e foram dando às imagens qualidades existenciais mais fortes do que os textos. Assim, manipulamos aparatos para criar imagens técnicas com uma capacidade de imaginação que não se distingue do cálculo.

Desta forma, para Muñoz, a imaginação em Flusser é quase uma calculadora. O pensamento tem intenções calculadas, planejadas, com o triunfo do método e a crise da visão crítica. Para ele, o homem de Flusser, subordinado à técnica está entregue ao cálculo de simulacros com a falta de categorização entre objetivo e subjetivo, entre o real ou não. Isso se explica já que os aparelhos foram criados, para Flusser (2002), para ‘pensar’ cartesianamente, principalmente os

¹¹ Realizado em São Paulo capital, nas dependências do SESC Santana, em 13 de Novembro de 2008.

¹² A nova imaginação virtual ou programada em Flusser: é uma nova imaginação?

computadores, e passaram a programar os pensamentos dos homens que, como já foi dito, só podem fazer o que os aparelhos permitem.

Na teoria de mídia de Vilém Flusser, aparelhos são mais do que máquinas. Eles fazem parte do mundo, não são sujeitos, mas são capazes de produzir o mundo e por isso carregam uma semelhança com as pessoas criando um novo status de coisas. Esta é uma das principais reflexões apresentadas pela estudiosa do autor, Márcia Tiburi (2007, p.5), que também identifica o aparelho como um ponto central do pensamento de Flusser:

O aparelho não seria sujeito – no sentido humano em que nos acostumamos a usar este termo – nem seria objeto – por não ser manipulável simplesmente -, mas seria um exótico objeto com a capacidade (que antes cabia ao sujeito) de manipular e dar sentido a tudo. O aparelho seria o órgão alienador do ser humano. Se lembrarmos que Flusser diz que a linguagem é que aliena o homem da natureza, não será difícil colocar o aparelho no lugar da linguagem. O homem é alienado pelo aparelho. Porém, o aparelho, ao produzir um mundo de superfícies, ao determinar o mundo como sendo tela e telas de imagens, aliena também o homem da linguagem escrita, aquela que poderia fazê-lo não alienado. É claro que, na pós-história, é o sujeito que está descartado. E este constitui um dos maiores problemas, senão o problema central, do pensamento de Flusser.

É importante perceber a forma como o aparelho interfere, portanto, no mundo com o fim de alterá-lo, a ponto de não se poder mais pensar ou conceber o mundo sem eles e, portanto, deixando o homem em segundo plano. Tiburi (2008, p.6) lembra ainda: “É bom ter em conta que todo objeto cultural, seja arte, religião ou ciência, seja o que for, acaba por produzir o mundo, à medida que o transforma”. Assim também acontece com o jornalismo e com a mídia em geral. Enquanto faz parte do mundo e está inserida nele também transforma as coisas e a forma como as pessoas vêm e percebem a si, aos outros e a tudo que está ao seu redor.

Dentro disso podemos dizer que a mídia afeta a própria realidade e a constrói a partir de suas versões, funciona como um aparelho. E é apenas um dos muitos aparelhos que estariam em meio à sociedade, sendo a última também um tipo bastante complexo de aparelho a, em grande medida, condicionar as ações humanas. Retomemos, ainda que tardiamente, o pensamento de Flusser no capítulo “A fábrica” na obra *O mundo codificado* (2007). Interrompemos o raciocínio no ponto em que o filósofo explica que “só podemos querer aquilo de que o aparelho é capaz” e logo após ainda completa:

Está surgindo um novo método de fabricação, isto é, de funcionamento: esse novo homem, o funcionário, está unido aos aparelhos por milhares de fios, alguns deles invisíveis: aonde quer que vá, ou onde quer que esteja, leva consigo os aparelhos (ou é levado por eles), e tudo o que faz ou sofre pode ser interpretado como uma função de um aparelho. (FLUSSER, 2007, p.41)

Como dissemos, os aparelhos não são apenas aquilo que produzimos concretamente: o computador, a televisão, o mp3 (que carregamos o tempo todo até quando vamos exercitar o corpo em meio à natureza já não somos mais naturais, estamos conectados a sons produzidos eletronicamente), são também as instituições, as organizações, as empresas, entre tantos outros sistemas que nos regem e nos fazem seus funcionários. Em *Filosofia da caixa preta*, Vilém Flusser (2002, p.31) caracteriza o fotógrafo como funcionário da câmera fotográfica (mas não apenas dela):

[...] sua escolha é limitada pelo número de categorias inscritas no aparelho: escolha programada. O fotógrafo não pode inventar novas categorias, a não ser que deixe de fotografar e passe a funcionar na fábrica que programa aparelhos. Neste sentido, a própria escolha do fotógrafo funciona em função do programa do aparelho.

E assim, muitas ações humanas estão previamente programadas enquanto, da mesma forma como acontece com o fotógrafo descrito por Flusser, acreditamos escolher livremente. O que ignoramos é o que o filósofo chama de “caixa preta”, ou seja, o que se passa no interior dos aparelhos e que foram feitos para ganhar autonomia em relação ao homem e, para isso, “a competência do aparelho deve ser superior à competência do funcionário” (IDEM, p.24) o que o torna tão complexo que jamais pode ser “penetrado totalmente e pode chamar-se *caixa preta*” (IDEM). O funcionário tenta descobrir o que está por trás, tenta penetrar o aparelho e esgotar suas potencialidades, passando de *homo faber* para *homo ludens*, um jogador que “não brinca *com* seu brinquedo, mas *contra* ele” (IDEM). Conclui-se deste pensamento que o usuário do aparelho disputa com ele muitas vezes (geralmente sem o saber), mas sempre na tentativa de fazer mais e de esgotar as possibilidades oferecidas pelo programa que está constantemente se renovando em novas criações.

Para entendermos melhor esta colocação recorreremos a Simodón (Apud MARCONDES FILHO, 2002, p.114) citado por Ciro Marcondes Filho ao escrever sobre a técnica como uma forma de dominação:

Parece haver uma lei singular no devir do pensamento humano, segundo a qual, toda inovação ética, técnica, científica, que é de início um meio de liberação e redescoberta do homem, torna-se pela evolução histórica um instrumento que retorna contra seus próprios fins e subjuga o homem, limitando-o.

Pode-se ver que não é apenas na obra de Flusser que o aparelho, ou a técnica (que é uma consequência do primeiro), é visto como mais do que um objeto. Para Tiburi (2007, p.4) há dois estados do aparelho para Flusser: “um em que é o aparelho manipulado pelo ser humano, o outro que é o aparelho dentro do qual estamos contidos”, os quais denomina, respectivamente, *Aparelho e aparelho*. Ambos fazem parte do mundo codificado de Flusser que na interpretação da autora resulta do *aparelho*, “mundo onde não se agem mais, mas em que se é ‘co-agido’ pelo aparelho” (IDEM, p.06). Nesta lógica a liberdade é aniquilada junto com a ética e a criatividade, todas submetidas ao *aparelho* que Tiburi (IDEM, p.7-8) chama de “máquina de moer”, moer o mundo, a história e a consciência.

[...] aparelho é aquilo que substitui o próprio intelecto humano, inicialmente o potencial transformador do mundo. Do aparelho resulta um mundo sem linguagem, um mundo sem pensamento, nem cultura, um mundo de imagens e ‘superfícies’.

Esse aparelho, para Flusser (2002), pensa *idiotamente* permutando conceitos. Um pensamento programado estabelecido por quem faz os aparelhos e que certamente tem um interesse nessa programação. Dentro deste universo o pensador considera os aparelhos “oniscientes e onipotentes em seus universos” (p.65) já que todas as virtualidades neles programadas acabarão necessariamente se realizando. Os aparelhos foram feitos para pensar pelos homens e, ao mesmo tempo, trouxe com eles a robotização dos gestos humanos “desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos” (IDEM, p.66) aumentando a distância do homem com sua natureza e enfatizando suas capacidades *antinaturais*.

Aqui é possível também fazer um paralelo entre as colocações de Flusser e de outro importante pensador das teorias da comunicação: Marshall McLuhan. Este último define que as técnicas se transformaram em extensões do corpo humano (com o uso de aparelhos), porém não vieram como puras projeções ou alívios de determinados órgãos, mas como *amputações* (MARCONDES FILHO, 2002, p.165). O que, até certo ponto, vem de encontro com o que diz Flusser que as máquinas foram ficando mais sofisticadas e competentes para que o homem pudesse ficar mais ocioso e incompetente, conhecendo cada vez menos as máquinas e o que está dentro delas e de seus programas. Ou, seja, o homem delegou muitas de suas funções e de seus trabalhos para as máquinas confiando sobremaneira em suas próprias criações.

Além disso, McLuhan defende a tese de que *o meio é a mensagem* e se aproxima ainda mais do pensamento de Vilém Flusser. Ambos falam que a mídia é determinante sobre as consciências:

In fact, it is possible to consider media, including languages and other symbolic systems, as possessing general structures determining consciousness beyond and above particular languages. This can be seen as the common starting point both for McLuhan and Flusser. In this sense we could speak of a mediatic turn in the philosophy of mind: consciousness is not absolute, but changing and historical; yet, its history depends on the history of the human media as communication devices. This implies a very reasonable interpretation of McLuhan's slogan "the medium is the message" (McLuhan 1998: 7). We can, in fact, paraphrase the slogan resorting to Flusser as follows: Messages – imperatives, wishes, propositions, questions – program us to act and think in a certain way. Media – cars, telephones, images, texts – program us and determine the way we live. Therefore, media are messages because media condition our existence – including our consciousness. (CÁNAN, 2008, p.02)¹³.

¹³ De fato é possível considerar que as mídias, incluindo idiomas e outros sistemas simbólicos, possuem estruturas gerais que determinam consciências acima e além dos idiomas específicos. Isso pode ser encarado como o ponto de partida comum tanto para McLuhan quanto para Flusser. Nesse sentido poderíamos falar de uma mudança midiática na filosofia da mente: a consciência não é absoluta, mas mutável e histórica; contudo, sua história depende da história das mídias humanas enquanto instrumentos de comunicação. Isso leva a uma interpretação bastante aceitável do slogan de McLuhan: "o meio é a mensagem" (McLuhan 1998: 7). Podemos, de fato, recorrendo a Flusser, parafrasear o slogan dessa forma: Mensagens – imperativos, desejos, propostas, perguntas – nos programam a agir e pensar de certo modo. As mídias – carros, telefones, imagens, textos – nos programam e determinam as formas como vivemos. Portanto, as mídias são mensagens porque condicionam nossa existência – incluindo nossa consciência.

Os dois autores defendem que os meios (ou as mensagens) funcionam tais quais os aparelhos descritos por Flusser, interferindo na rotina e nas ações e relações com o mundo ao redor do homem. Assim como Flusser, McLuhan (1974) na obra *Os meios de comunicação como extensões do homem*, fala das mudanças na relação de trabalho provocadas pelas máquinas. Uma tecnologia que fragmenta, centraliza e tende para a superficialidade que é refletida nas relações humanas “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (McLuhan, 1974, p.23). Ou seja, o meio determina o comportamento de seus usuários. São extensões do próprio ser que refletem na forma como ele interage no mundo e com o mundo.

Um exemplo muito claro e até pueril é pensar em como eram os namoros há 50 anos e como o são atualmente. Se o casal está longe um do outro e o namorado não liga diariamente para a namorada e vice-versa, a relação certamente ficará abalada, como se uma das partes não estivesse de fato envolvida com a outra. Antigamente, na era da escrita, antes da invenção dos aparelhos elétricos e eletrônicos, uma carta de amor poderia demorar meses para chegar ao destino e nenhuma moça se sentiria preterida em função da demora, já que o tempo passava como algo natural. Hoje o ritmo das ações é diferente e a forma como o tempo passa também.

Todos estão, certamente, mais impacientes por causa das máquinas. Uma pesquisa feita na Inglaterra concluiu que a internet contribuiu para isso. O parâmetro de comparação se deu em relação ao período anterior ao surgimento da rede mundial de computadores. O estudo aponta que atualmente “51% dos entrevistados revelaram que ficam impacientes com mais rapidez. O levantamento observou que os jovens que nasceram na era da Internet têm menos paciência para esperar do que as pessoas mais velhas” (ADNEWS, 2009)¹⁴. Os entrevistados ainda se disseram impacientes para esperar ao telefone e para aguardar mais do que 10 segundos para que uma página acessada seja carregada pela máquina. Quanto mais jovens e mais acostumados ao mundo *online*, menos pacientes se mostraram as pessoas.

Em uma conversa por meio do computador, por exemplo, respostas que não cheguem em poucos segundos podem denotar desprezo da outra parte em

¹⁴ Fonte: Site Adnews disponível em: <<http://www.adnews.com.br/destaque.php?id=97199>>. Acesso em 08 Dez. 2009.

relação ao emissor. Cansam os processos lentos dos computadores quando eles estão processando informações um pouco mais complexas. Nos tornamos, portanto, além de superficiais, como apontou McLuhan, imediatistas por conta de todas as atribuições que repassamos às máquinas em nossas rotinas e as quais não temos a mínima paciência de esperar, afinal, acreditamos que as máquinas devem ser infalíveis. Fazemos até analogias de nós mesmos com elas dizendo em resposta a um pedido urgente: - “Tenha calma, não sou uma máquina” – e poderíamos acrescentar – “porém, dependo dela para concretizar minhas ações mais simples e até para pensar” – e não seria mentira. Quantas pessoas já dizem que não sabem mais escrever se não for em frente a um computador?

Retomando Flusser e McLuhan, é claro que entre os dois autores há outras semelhanças, nas quais não iremos nos deter, como a divisão histórica das fases pelas qual a humanidade passou, a importância decrescente que a escrita tem representado, entre outros. No entanto, encontram-se também diferenças de conceitos, mas o que nos interessa aqui é entender melhor e dar sentido à definição de aparelho para Flusser. Percebendo que McLuhan pensava no mesmo sentido do filósofo tcheco damos ainda mais importância para compreender este pensamento.

Os meios sendo, como define McLuhan, a própria mensagem, é porque eles estão configurados de certa forma que acabam interferindo nas informações que veiculam, já que cada um tem sua própria forma de contar, de repassar essas informações. Assim, voltando para Flusser, podemos entender que cada tipo de aparelho tem suas particularidades programando seus receptores isoladamente, ao mesmo tempo em que funcionam como partes de um só aparelho, levando a todos para a mesma direção.

A Filosofia da caixa preta tenta demonstrar como o equipamento máquina fotográfica equipa o fotógrafo e assim o condiciona a determinados comportamentos e resultados. Mas Flusser (2002, p.28) deixa bem claro nesta obra de que as definições não valem apenas para a produção de fotografias. Vejamos:

No aparelho fotográfico e no fotógrafo já estão, como germes, contidas todas as virtualidades do mundo pós-industrial. Sobretudo, torna-se observável, na atividade fotográfica, a desvalorização do objeto e a valorização da informação como sede de poder.

No parágrafo transcrito pode-se perceber que as definições de Flusser eram muito mais profundas do que apenas reflexões sobre o intrigante jogo entre fotógrafo, câmera, fotografias e seus receptores. A crítica deste pensador é uma tentativa de diagnosticar a forma como a sociedade vem se comportando. Neste sentido ele mostra que os “Aparelhos são ‘dominadores, programadores, controladores’ da vida dos homens” (TIBURI, 2007, P.17) e, desta forma, dão ao ser uma nova condição: a de “estar programado” (FLUSSER, 2002, p.23), enquanto se equivoca acreditando estar programando os aparelhos. O jornalismo (e o jornalista) sempre utilizou aparelhos. Só a partir da invenção deles a atividade de informar as massas pode ser executada. Da mesma forma, o jornalismo vem servindo como um aparelho, utilizado enquanto sistema para o benefício de alguns na utilização do poder da informação.

3.1 OS APARELHOS NAS REDAÇÕES DOS TELEJORNAIS

O jornalismo já surgiu em um universo mediado por aparelhos e sempre se serviu deles para contar fatos e repassar informações. No princípio as máquinas rudimentares permitiam apenas a escrita de textos. As informações que pretendiam corresponder à realidade dos acontecimentos eram disseminadas em um mundo e para um mundo diferente do que conhecemos hoje. Segundo Flusser: “a questão antigamente era distinguir as informações verdadeiras das falsas. Verdadeiras eram aquelas cujas formas eram descobertas, e falsas aquelas em que as formas eram ficções” (2007, p.31). A mudança, ainda conforme o pensamento de Flusser, começou com a Revolução Industrial e a sofisticação dos aparelhos produzidos pelos homens.

A mediação das informações não surgiu, no entanto, com a invenção dos tipos móveis, por volta do ano de 1040, atribuída a Gutenberg. Segundo o jornalista Felipe Pena (2008) os romanos usavam papiros, antes da invenção do papel no século X, para escrever a *acta Diurna*, “relato diário do que acontecia no Senado e na vida social e política do Império. Sob certa perspectiva, poderia-se até considerar esses relatos como uma forma de jornalismo, pois têm periodicidade e identidade” (PENA, 2008, p.27). A mediação, certamente, começou muito antes da

Indústria, tal qual a conhecemos, ainda segundo Pena, para satisfazer o desejo do homem de onisciência, de dominar o caos e evitar o desconhecido o qual teme. O *homem faber* não descansou (e não descansará) enquanto não pode conhecer e saber de todas as coisas na maior velocidade possível. Para isso, aperfeiçoou os tipos móveis até chegar à atual agilidade das redes de computadores.

As máquinas produzidas pelo *homem faber* passaram a facilitar o contato entre os homens, porém não diretamente, mas mediada. Utilizando-se dos equipamentos foi possível codificar o mundo e o apresentar a outras pessoas capazes de decodificar e reinterpretar as mensagens que recebiam. Para isso, a escrita serviu em um primeiro momento para informar e diminuir a distância entre os homens, ou melhor, a distância das ideias e conceitos formulados por alguns e repassados para os outros.

Por outro lado, só os capazes de decodificar aqueles símbolos, chamados de letras, entendiam o sentido por trás da ordem com que eles eram organizados, tinham acesso a essas ideias. Eram poucos. Ainda assim, havia aqueles interessados em divulgar as próprias ideias, debater opiniões, relatar fatos. Foram os que deram início à imprensa. Eles jamais poderiam supor o quanto modificariam o mundo e as relações humanas a partir disso.

As máquinas no início da imprensa eram rudimentares. A demora para montar as sequências de letras, palavras e frases, feitas uma a uma, já condicionavam, com toda certeza a atividade determinando a periodicidade, a velocidade com que as informações chegavam ao público e até a quantidade de pessoas que teriam acesso a esses impressos. O mundo capitalista, no entanto, não demorou a perceber o quanto valem essas informações e se dedicou muito na invenção de meios cada vez mais sofisticados de repassá-las, até o surgimento do jornalismo de fato, com a constituição da imprensa periódica, e a abertura de empresas jornalísticas, por volta de mil e seiscentos na Europa (PENA, 2008).

Antes as informações eram passadas de forma manuscrita. Veneza foi o centro informativo mais importante do velho mundo onde os comerciantes recebiam as informações de forma periódica nas *gazetas*. A necessidade de se informar e ser informado já se mostrava, portanto, muito antes do surgimento das máquinas. Mas foi só quando elas surgiram que as mesmas notícias e os mesmos

pensamentos podiam chegar a um maior número de pessoas, disseminados em documentos impressos.

Desde que surgiram as empresas jornalísticas, no entanto, elas tentam acabar com o “amadorismo” e têm insistido em enquadrar a atividade que apaixonou escritores e pessoas bem informadas em *indústria de notícias*. A intenção das empresas na sociedade capitalista, e isto não é segredo para ninguém, é obter lucros. Quanto maiores eles forem, mais rentável e sólida a empresa e mais capaz de influenciar um número maior de pessoas.

Para obter ganhos é preciso aproveitar o potencial dos profissionais e fazer com que eles produzam o máximo na menor velocidade possível. Desta forma, quanto mais padronizados os procedimentos que eles utilizarem mais fácil será atingir este objetivo. Para essa tarefa os aparelhos são os maiores auxiliares na busca de ações automáticas, com frieza e a chamada “objetividade” que as máquinas pareceram conferir aos relatos dos profissionais.

Os primeiros aparelhos das redações eram barulhentos, grandes, exigiam paciência e dedicação. As máquinas de escrever conferiam às redações, em meados do século 20, um ambiente de caos. O barulho alto das teclas, as conversas ruidosas, os papéis espalhados e a paixão dos jornalistas que avançavam noite adentro para terminar as edições dos jornais. Hoje os computadores, que começaram a chegar na década de 90, deixaram a rotina mais silenciosa, mais rápida, menos amadora.

O jornalista Norberto Oda¹⁵ diagnosticou a diferença provocada pela chegada dos computadores na digitalização da emissora onde trabalha atualmente. A Rede Paranaense de Comunicação, RPC, iniciou essa mudança em 2006:

Mudou, ficou muito quieta, muito silenciosa. Acho que antes havia um burburinho, as redações eram muito mais barulhentas, as pessoas falavam mais, se falavam mais. Hoje é tudo muito mais silencioso. As pessoas ali compenetradas nos seus computadores, em suas estações de trabalho, com seus fones de ouvido, editando suas reportagens. Não tem muito mais a divisão que havia antes.¹⁶

Nos telejornais as diferenças são ainda mais evidentes. Os primeiros eram apresentados ao vivo porque nem existiam ainda as fitas para gravar imagens.

¹⁵ Editor responsável pelos programas especiais da RPC TV Paranaense, afiliada da Rede Globo em Curitiba, no Paraná.

Eles se pareciam mais com *rádios-jornais* quando a televisão surgiu no Brasil em 1950 e era feita toda ao vivo (PATERNOSTRO, 2006). Até que logo depois se passou a utilizar os filmes de cinema, ainda sem áudio, mas que possibilitavam gravar as cenas externas para exibir posteriormente nos jornais. Os negativos desses filmes demoravam dias para ser revelados:

Armando Figueiredo Neto, jornalista com mais de trinta anos de experiência na televisão, lembra que para ganhar tempo o editor escolhia as imagens no negativo do filme. Depois era preciso cortar as cenas selecionadas e colar na moviola – equipamento de edição cinematográfica. E como as equipes já naquela época chegavam pouco antes do jornal, havia fila de espera no laboratório de revelação. Na rua, era preciso economizar nas imagens porque a quantidade de filme era limitada a quatrocentos pés por equipe, suficiente para doze minutos de filmagem. E ninguém tinha certeza absoluta do que estava levando para a redação porque não era possível revisar. (BACELLAR, BISTANE, 2006, p. 106 –107).

Na década seguinte veio a grande revolução: o videoteipe (MORAES, 1994), que gravava imagens e áudio separadamente, mas era impossível de ser carregado por uma só pessoa devido ao peso:

Na época, as máquinas de videoteipe tinham dois metros de altura, e as fitas, enormes, mediam duas polegadas de largura. Nada práticas para coberturas jornalísticas, que exigem agilidade. Por um bom tempo o uso ficou restrito aos estúdios e às gravações de shows e jogos de futebol. O filme 8 mm só foi definitivamente aposentado no início da década de 1980. (BACELLAR, BISTANE, 2006, p. 106).

A evolução na televisão foi gradativa e conforme os equipamentos iam diminuindo de tamanho as equipes ganhavam mobilidade para os registros nas gravações externas:

O surgimento da câmera portátil U-matic da Sony, na década de 70, deu mais liberdade para os trabalhos de externa, com o videoteipe levado a tiracolo. O sistema evoluiu ainda mais quando surgiu na década de 80 a camcorder, quando o videoteipe foi acoplado à câmera, além do surgimento da gravação em Betacam da Sony, que melhorou sensivelmente a qualidade da imagem nas emissoras. Em seguida veio o processo de digitalização, evitando perdas de qualidade comuns nas edições analógicas. (CROCOMO, 2004).

¹⁶ Norberto Oda, entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

Hoje é tudo muito diferente, mais rápido e com mais recursos que possibilitam obter uma qualidade técnica mais perfeita. Ao citar o ex-diretor da Xerox Parc (um grupo de estudos da Califórnia), John Seeley Brown, Bill Kovach e Tom Rosenstiel (2004, p.41) a respeito da atividade dos jornalistas como um serviço público, dizem que:

A tecnologia na verdade mudou a forma como os jornalistas cumprem essa missão. O que precisamos na nova economia e na nova cultura de comunicação é dar sentido às coisas. Temos uma necessidade desesperada de encontrar pontos sólidos neste mundo louco.

Este *mundo louco* é certamente o mesmo *mundo codificado*, de Flusser. Um ambiente onde a quantidade de informações é cada vez maior e onde a mediação é, na mesma medida, mais intensa. A observação de Brown deixa clara a interferência que os aparelhos (ou seja, a tecnologia) têm no trabalho jornalístico e fazem com que cada vez mais se dependa dos códigos para *dar sentido às coisas*, é isso que também defende Flusser. Os aparelhos interferem nessa codificação e na decodificação das mensagens.

Neste trabalho tratamos propriamente das mensagens transmitidas pelas imagens da televisão no telejornalismo, sendo importante voltarmos um tanto mais no tempo para resgatar o que aconteceu com o jornalismo quando surgiram as primeiras imagens passíveis de reprodução e que podiam estampar os jornais impressos. Foi o início das fotografias e a sequencia da planificação do mundo que, para Flusser, passou a ser transformado em superfícies.

Em um primeiro momento as ilustrações, que eram o embrião das fotografias, em meados do século XIX, encontraram grande resistência nos jornais impressos. Em muitos não se aceitava usá-las, os jornalistas pareciam temer que isso atrapalhasse os relatos escritos. Logo elas foram se popularizando não por uma mudança no pensamento dos profissionais, mas sim pelo gosto do público que passou a preferir os impressos que traziam as ilustrações, nessa época as imagens eram talhadas em madeira por um ilustrador e assim permaneceu até pouco tempo depois da invenção da fotografia, já que essas últimas não tinham qualidade suficiente para estampar as páginas e servir como relatos dos acontecimentos porque mais pareciam borrões (SOUZA, 2000).

A introdução das imagens na imprensa, no fim do Século XIX com o início do fotojornalismo propriamente dito (em um ambiente positivista), mudou tudo (SOUZA, 2000). As fotografias originais, de acordo com Jorge Pedro Souza, serviam como referência para que os gravuristas em madeira fizessem os desenhos que estampariam as páginas dos jornais. Ainda segundo o autor, os fotojornalistas já se *vestiam* da capa do realismo fotográfico, enquanto os gravuristas, em muitos casos, acrescentavam pormenores de sua autoria às imagens originais. De qualquer forma, o jornalismo passou a depender também disso para seus relatos. O que o texto diz jamais pode ser desmentido pelo que mostra a imagem ou a credibilidade da informação estará comprometida.

Com a sofisticação dos aparelhos, e o aperfeiçoamento da qualidade técnica que se poderia obter das imagens, as fotografias passaram a dominar as páginas dos jornais e pareciam dar às notícias maior confiabilidade. Foi com as máquinas, e com a capacidade criativa do homem ao utilizá-las, que realidade e ficção passaram a ficar cada vez mais difíceis de serem distinguidas. Elas foram ficando mais sofisticadas e competentes para que o homem pudesse ficar mais ocioso e incompetente (como alertou Flusser) conhecendo cada vez menos as máquinas e o que está dentro delas e de seus programas. Foi nessa evolução que as imagens surgiram na imprensa, com a capacidade dada pelos homens às máquinas de transformarem luz em imagens e, mais difícil do que isso, reproduzir essas imagens no papel ao lado de textos.

Com uma nova ferramenta - a fotografia - o jornalismo começou a construir universos feitos de imagens que, pouco a pouco, ganharam o espaço do texto. Segundo Jorge Pedro Souza (2000, p. 79) entre as décadas de 20 e 30 a visão da fotografia como mera ilustração foi quebrada “para lhe atribuir um papel determinante na informação, na interpretação, na contextualização e na explicação dos assuntos” e, assim, passou-se a falar de uma verdadeira “informação visual”. Das primeiras experiências da imprensa com as fotografias que mais pareciam borrões de cenas do que com os fatos, este *status* foi se modificando, a ponto de hoje vivermos uma era dominada pelas imagens da mídia. Segundo Klein (2006, p.101):

O século XX acarretou choques midiáticos constantes sobre os sentidos do corpo. Se o rádio estimulou a audição, foi, entretanto, a visão o sentido corporal mais sobrecarregado com o desenvolvimento das mídias. A diversidade de mídias visuais fez

multiplicar as imagens no cotidiano do homem, o que nos permite tratá-lo como um século voltado à produção incessante de imagens. Se as tecnologias midiáticas cobriram o mundo com imagens é natural que passemos considerar o mundo cada vez mais como imagem.

Portanto, seria natural também que as imagens passassem a ser consideradas como expressões do mundo, como um reflexo puro e simples. Segundo Flusser, a máquina fotográfica liberou os dedos humanos dos desenhos e ao mesmo tempo deu aos relatos que utilizam imagens um fator de comprovação, tornando os relatos mais credíveis sustentados pelas fotografias. Isto fez com que as imagens registradas em papel por uma máquina parecessem guardar mais fidelidade aos fatos do que um desenho, por terem, aparentemente, menor interferência do homem. Pareciam as fotografias, portanto, mais objetivas do que as gravuras (FLUSSER, 2002).

O jornalismo sempre se baseou nessa facilidade da grande maioria das pessoas em aceitar as versões dos fatos como realidade para representar o real como algo absoluto, sem brechas para contestações, seja em imagens, seja na construção de textos, como pretende também o positivismo. Em geral, o público considera que as imagens não mentem, já que são feitas por máquinas, frias, calculistas e infalíveis, e não por homens, emotivos e falhos. A grande maioria despreza o que está por trás dessa construção. Hans Belting (2008, p.02) no texto *A Imagem Autentica* pergunta:

O que é uma imagem autêntica? Esta pergunta não se coloca apenas desde que existe fotografia. Mas a fotografia prometia uma resposta, garantida por uma técnica objetiva. É até mesmo sintomático o fato de nós exigirmos uma imagem autêntica. Se tiver que haver imagens que elas mostrem a verdade. Somos mais rápidos em criticar as imagens porque elas mentem, algo que nós não lhes perdoamos. Porque nelas procuramos provas daquilo que queremos ver com os nossos próprios olhos. Quando isso não é possível exigimos imagens, para podermos nos fazer uma ideia de algo. Com isso, chegamos rapidamente a uma imagem autêntica, algo que não é mais do que um conceito diferente para uma imagem que reproduz a realidade tal como ela é. As imagens são usadas como janelas para a realidade.

Os jornalistas fazem uso das fotografias exatamente da maneira como cita Belting, não como conceitos que representam o mundo e sim como janelas realmente. Essas *janelas*, convenhamos, carregam um grande poder de

argumentação. O que o texto jornalístico não puder mostrar ou não for capaz de convencer as imagens o fazem e, assim, a invenção da máquina fotográfica e a possibilidade de reprodução das imagens feitas por elas mudaram totalmente o trabalho dos jornalistas. Mais um aparelho equipou a rotina, mais uma arma com o forte poder de convencimento que veio dispensar uma série de palavras na descrição. Uma pessoa, por exemplo, não precisa mais ser descrita em um texto, é só acrescentar entre parênteses *foto ao lado*.

A imagem parece ter libertado o jornalista de textos ditos enfadonhos e até mesmo da necessidade de uma aguçada percepção do ambiente, das pessoas, dos detalhes. O que não for possível de captar no momento da produção o será posteriormente. Mas foi além disso, muitos repórteres passaram a dispensar até a própria presença no local do acontecimento. A sua percepção dos fatos passou a ser mediada pela fotografia que outro profissional faz. Ele simplesmente faz o texto, usa outros aparelhos (telefone, fax, internet) para obter as informações. É um refém deles porque sua rotina na *máquina de produzir notícias* (o jornal) é tão acelerada que não permite mais do que um telefonema ou dois para estar em *contato* com a notícia.

A crença em uma *imagem autêntica* (posta pela crítica de Belting) dispensa a necessidade da presença, esvazia o até então importante significado de fazer parte do fato ao vivo. As máquinas parecem ter libertado os repórteres, conscientemente ou não, até disso. A distância dos acontecimentos provoca também o distanciamento emocional e acaba dando a sensação de que não é mais necessário o contato direto nem mesmo com a fonte da informação. Tudo isso fez com que os jornalistas se permitissem um distanciamento perigoso de sua matéria-prima: os fatos.

Ao aparelho parece ter sido cedida a autonomia e o direito de dizer quais são os fatos e como eles aconteceram. Ao repórter caberá apenas interpretar imagens e cenas em textos. Não que seja sempre assim, há casos em os repórteres vão até onde está a notícia e muitas vezes ficam atrás de outros jornalistas que seguram os equipamentos que fazem as imagens, seja para o jornal, seja para a TV, observando o que acontece pelas lentes, já que são tantas à sua frente e que é impossível ver o que está a poucos metros.

Tanto quanto os leitores o jornalista confia nas fotografias e mais ainda nas cenas registradas com movimentos nas câmeras de televisão afinal,

“vistas ingenuamente, significam cenas que se imprimiram automaticamente sobre superfícies” (Flusser, 2002, p.38). O aparelho câmera-fotógrafo ou câmera-cinegrafista não parece ser questionado, pelo contrário, é aceito como bem intencionado e capaz de absorver toda a realidade da cena e dos relatos. O que eles produzem passa a ser a matéria-prima das notícias, em muitos casos, e não um complemento, uma representação da notícia, porque foram eles que estiveram lá e que viram pelas lentes a *realidade*. Não merecem e não precisam ser questionados. É assim que parecem ser vistos dentro do sistema os responsáveis por acionar os aparelhos, por trazer do mundo “real” as notícias para o *mundo de criar o real*: os jornais e telejornais.

Mas como pensar ingenuamente que tudo o que está registrado pelas câmeras é o resumo do real? Flusser, mais uma vez questiona: “[...] como explicar que existam fotografias em preto-e-branco e fotografias em cores?”. O mundo não é preto-e-branco, mas a câmera é capaz de registrá-lo assim. Ela não mente quando o faz, mas usa conceitos para transformar as cores entre os tons de branco e preto, passando pelos vários acinzentados. Com isso, explica Flusser, as máquinas fotográficas transcodificam determinadas teorias em imagens “ao fazê-lo *magicizam* tais teorias. Transformam seus conceitos em cenas” (Flusser, 2002, p.39). As cenas em preto-e-branco se fundamentam em determinados conceitos óticos, já as coloridas em outros que o autor considera mais abstratos do que os primeiros:

O aparelho foi programado para transcodificar tal conceito em imagem. Há, por certo, ligação direta entre o verde do bosque fotografado e o verde do bosque lá fora: o conceito científico “verde” se apóia, de alguma forma, sobre o verde percebido. Mas entre os dois verdes se interpõe toda uma série de codificações complexas. Mais complexas ainda do que as que se interpõem entre o cinzento do bosque fotografado em preto-e-branco e o verde do bosque lá fora. [...] as fotografias em cores escondem, para o ignorante em química, o grau de abstração que lhes deu origem. As brancas e pretas são, pois, mais “verdadeiras”. E quanto mais “fiéis” se tornarem as cores das fotografias, mais estas são mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem. Exemplo: “verde Kodac” e “verde Fuji”. (IDEM, p.40).

Para os nossos olhos parece justamente o contrário. Quanto mais colorido, mais se aproxima da realidade, mas aos poucos o próprio leitor ou espectador começa a despertar para questionar sua percepção. Ao ver uma foto em um caderno de turismo, por exemplo, pergunta: - Será que esse azul é mesmo tão

azul como o da fotografia? – ele já começa a perceber que as lentes traduzem conceitos de azul e que indo até o local a realidade que será presenciada pelos seus olhos e não do aparelho lente-fotógrafo, pode ser muito diferente. Mas o jornalista não pode pensar assim. Ele tem que aceitar o aparelho como um espelho da realidade para se basear em seus relatos.

O repórter se baseia nesses conceitos como “impressões automáticas do mundo lá fora” (FLUSSER, 2002, p.40). E essa é justamente a intenção do fotógrafo ou do cinegrafista, fazer com que as imagens sirvam de conceitos sobre o mundo lá fora, que é também uma intenção do aparelho câmera e ao mesmo tempo do aparelho mídia, já que quanto mais suas imagens parecerem reais, mais serão capazes de programar os leitores ou espectadores para uma visão pré-configurada de mundo. O jornalista Norberto Oda admite que em situações nas quais a intenção é ressaltar as belezas de determinado lugar é possível alterar a qualidade sensível da imagem para “embelezar” a cena:

No nosso trabalho, muitas vezes a gente até involuntariamente acaba meio que modificando essa realidade. Hoje com essas novas câmeras, a gente consegue deixar um céu que não existe, por exemplo. Num programa de natureza, a gente consegue ali trabalhar com a imagem e o céu fica tão azul que você só vê na televisão, quer dizer, é uma imagem falsa. Então mesmo essa tecnologia permitindo que você tenha uma imagem mais clara, mais parecida com o real, a gente tende a deixar a imagem mais bonita do que ela é de fato. Nos programas com os quais eu trabalho aqui, no caso do *Meu Paraná*¹⁷, A gente quer mostrar uma imagem bonita que é a filosofia do programa, que é mostrar o que a gente tem de bacana no estado, mostrar o que a gente tem de interessante para as pessoas conhecerem. Então a gente vai “vender” da melhor maneira possível aquilo. Vamos deixar o mais bonito possível. Isso a gente já fazia antes sem esse recurso tecnológico, a gente escondia o lixo debaixo do tapete pra mostrar, não mostrava exatamente como era, e a agora a gente tem a possibilidade de trabalhar a própria imagem pra fazer essas coisas ficarem mais bonitas. É claro que nem tudo que a gente faz é assim consciente de que a gente está modificando.¹⁸

O editor faz parte do aparelho emissora de televisão. Utiliza-se do aparelho computador para ajustar a mensagem transmitida ao interesse pretendido. Para Flusser (2002, p.43) “o aparelho visa programar a sociedade através das fotografias para um comportamento que lhe permita aperfeiçoar-se”. Podemos dizer

¹⁷ Programa de reportagens exibido aos sábados pela RPC TV em todo o estado. Mostra lugares, opções de passeios no estado, personalidades e fatos históricos do Paraná.

o mesmo dos outros aparelhos que citamos. Quanto mais a sociedade comprar jornais, mais dinheiro as empresas terão para continuar produzindo jornais. Quanto mais telespectadores tiverem a televisão, maior o poder de seus anúncios e maiores os investimentos dos anunciantes. Quanto mais dinheiro a emissora ganhar mais poderá se aperfeiçoar e comprar equipamentos mais modernos, capazes de fazer imagens mais perfeitas e convincentes para os olhos do público.

Nas redações, portanto, a expectativa dos jornalistas é sempre pela aquisição por parte da empresa de aparelhos mais modernos que possam tornar o trabalho mais ágil, mais profissional, menos trabalhoso. Os jornalistas gostam de seus aparelhos, os carregam por onde forem e as canetas e os bloquinhos de anotações já não são tão importantes quanto antes, eles só registram texto, não podem registrar imagens e textos valem menos, importam menos, têm menos audiência.

Hoje a velocidade das notícias exige que os aparelhos portáteis possam ser levados até onde estão os fatos para gerar as imagens e os sons que vão se disseminar como informação. O texto está cada vez menor e menos importante. Nada como ter registrado os sons do ambiente, as imagens, a *realidade*. Os textos somente serão úteis para acrescentar algo ao que relatam as imagens e não o contrário, como antigamente. E os computadores tiveram uma significativa importância nesta mudança:

Na época em que não tinha nem computador, por exemplo, a gente conseguia pensar mais, conseguia não, a gente se obrigava a pensar mais antes de colocar um texto no papel. Porque se você estivesse datilografando uma folha, você precisava reescrever aquela folha inteira, você não podia encher de borrão aquela folha porque ficava ruim de se apresentar. Então, era um trabalho muito mais cuidadoso, muito mais pensado, antes de ir para o papel de fato. Hoje com o computador você escreve, escreve, escreve, não ficou bom você apaga tudo e começa de novo ou reescreve, copia, cola, recorta, inverte, com a maior facilidade. E na edição acho que o processo é basicamente o mesmo, antes você tinha que ir editando *take a take, frame a frame*, e se a edição de uma maneira ou outra não funcionasse no final, tinha que começar do zero de novo, tinha que colocar lá de novo o primeiro off, o primeiro *take* e tudo de novo. Hoje não, hoje você faz uma inversão completa naquilo assim, com uma rapidez tremenda. Você perde menos tempo às vezes para refazer isso tudo do que o tempo que você levou para editar o material e antes não, antes às vezes levava muito mais tempo para refazer uma

¹⁸ Norberto Oda, entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

edição. Isso eu acho que interfere sim porque a gente tem que pensar menos. A gente testa mais.¹⁹

O telespectador também ajudou a estimular a valorização da imagem em detrimento do texto. Isso se deu justamente porque é mais fácil e simples acreditar no que se vê do que no que se lê, esta última ação exige mais trabalho e tempo e, portanto, não se encaixa na rotina do mundo codificado. O homem quer e está habituado a codificar e decodificar imagens não quer mais saber de tantas palavras que podem confundi-lo em relação ao que já percebeu na imagem. Tanto é assim que os manuais de telejornalismo recomendam que as palavras escolhidas para narrar os textos complementem as imagens, respeitando a força da informação visual, já que: “a TV possui uma linguagem que independe do conhecimento de um idioma ou da escrita. A imagem é o signo mais acessível à compreensão humana” (PATERNOSTRO, 2006, p.61). É com imagens que o telejornalista constrói o universo da notícia e atrai a atenção do público.

Talvez mais do que qualquer outra função no jornalismo o profissional que trabalha na televisão dependa dos aparelhos. Ele se limita à capacidade do aparelho até mesmo para formular seus relatos. O manual de telejornalismo recomenda não escrever sobre algo de que não se tenha imagem. Se for extremamente necessário então é preciso buscar outras soluções para ilustrar a cena (PATERNOSTRO, 2006). Exceção feita aos assuntos muito importantes ou informações de serviços que ainda vão acontecer, em que não haja imagens e que no caso são transformadas no que se chama de *nota pelada*. Neste caso, o apresentador lê um texto ao vivo, geralmente muito curto, muito resumido, para não perder a atenção do telespectador (IDEM). Por isso o esforço sempre crescente em melhorar a tecnologia.

É o que vem acontecendo com a TV Digital, a evolução dos equipamentos de captação já permite imagens antes impossíveis (como pela falta de iluminação) e que também podem ser melhoradas posteriormente na ilha de edição. Assim, a produção chega com mais qualidade aos telespectadores, ajudando os jornalistas a contarem suas histórias:

¹⁹ IDEM.

A gente fez uma matéria nas Cataratas do Iguaçu, à noite mostrando o arco-íris noturno, ainda que não fosse possível ver como a gente estava vendo ali na hora, a gente hoje tem uma tecnologia que a gente consegue registrar uma imagem que há cinco, três anos, sei lá, a gente não conseguiria. Ninguém em casa conseguiria ver o arco-íris noturno nas cataratas se não fosse essa nova tecnologia. Então ajuda perfeitamente.²⁰

Os apresentadores dos telejornais são um bom exemplo de como os jornalistas de televisão dependem muito dos aparelhos. É só prestarmos atenção em como eles ficam perdidos em determinados momentos quando não é possível ler o chamado “TP” ou tele-prompter²¹. Alguns deles nem sabem direito o que estão lendo e se existe um problema no equipamento é visível o nervosismo. Mas não é só esse profissional que se atrapalha no caso citado. Todos os envolvidos no sistema estão tão dependentes dos aparelhos, e das estruturas pré-definidas em função deles, que um erro do apresentador pode desencadear erros de todos os outros.

Por exemplo, se ele não tem mais o *TP* à disposição e então passa a improvisar. No imprevisto a última palavra que deveria ser lida é falada antes de concluir o pensamento sobre aquele assunto. Tal fato imediatamente enseja a ação do operador de áudio²² para desligar o microfone do apresentador e abrir o som da matéria gravada. Se o sujeito não terminou seu pensamento não importa, seguindo o ritmo diário de sua ação o operador já desligou o microfone do apresentador e acionou o som da matéria, no entanto, o diretor de TV²³ não estava preparado ainda para exibir a matéria e deixa o apresentador mudo aparecer no vídeo. Pronto, por uma simples pane no aparelho toda a estrutura está comprometida. É preciso então colocar indivíduos e aparelhos em ordem novamente antes de dar sequência ao telejornal.

Um aparelho aparentemente tão insignificante pode comprometer toda a estrutura de trabalho. Pior do que isso seria a impossibilidade de se utilizar os computadores na montagem das páginas do telejornal. O roteiro é indispensável para definir a ordem com que as matérias serão exibidas, sem isso os funcionários

²⁰ Norberto Oda, entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

²¹ Equipamento adaptado à câmera que mostra o texto que o apresentador deve ler, fazendo parecer o sujeito olha diretamente para o telespectador.

²² Profissional da área técnica que opera o equipamento de áudio. É o responsável por liberar o som dos microfones ou das matérias de acordo com o que está previsto no script. Ele também regula o volume e a intensidade dos sons.

²³ O diretor de Tv ou diretor de imagem é o profissional responsável por operar a mesa de cortes definindo qual câmera será exibida ou se será exibida uma matéria gravada, por exemplo, durante a exibição do telejornal.

do aparelho televisão não saberão executar as mesmas tarefas que realizam todos os dias porque dependem na prática das orientações impressas no papel.

Cedendo à *antinaturalidade* das práticas humanas as pessoas sentem-se mais preparadas, e até condicionadas, a receberem as orientações do que devem fazer interpretando os códigos distribuídos nos papéis a ouvir as mesmas orientações oralmente. Sem o roteiro, portanto, os funcionários parecem já não saber trabalhar. A equipe se mostra excessivamente habituada a pensar a partir do que está elaborado nos computadores. Muitos repórteres já se recusam a escrever seus textos à mão afirmando não saber mais pensar sem o computador e não é de se estranhar. Os aparelhos retiraram a espontaneidade.

A editora Ana Cristina Vallada²⁴ identificou algo bastante curioso na rotina de trabalho:

[...] nossas equipes vão para a rua todas com um laptop e a conexão sem fio não é muito boa, tem lugares em que ela falha e o repórter liga pra gente dizendo que não consegue fechar o texto porque não ta funcionando o computador. Aí você tem que falar para ele fazer o óbvio: pegar papel e caneta.²⁵

Muitos preferem sentar na redação e escrever seus textos antes, por exemplo, de uma participação *ao vivo*. Eles buscam uma padronização dentro do tempo estipulado pelo aparelho *emissora de televisão* que não permite que se fale mais do que a informação mínima, superficial, que é considerada o que se precisa mostrar nos telejornais. “[...] a TV tem um *timing*, um ritmo, que torna suas informações superficiais. Há programas específicos de maior densidade.” (PATERNOSTRO, 2006, p.75). Até os manuais reconhecem que a mensagem do aparelho televisão é condicionada ao meio, como destacamos anteriormente no pensamento de McLuhan e Flusser.

O aparelho televisão não exerce seu poder somente em relação aos espectadores com sua estrutura de transmissão eletromagnética “que parte de um pólo irradiador aos milhões de receptores individuais [...] e cria condições mais favoráveis para a homogeneização política e a pasteurização da cultura”

²⁴ Editora do Jornal SPTV na Rede Globo de Televisão em São Paulo, SP (transcrição da entrevista em anexo).

²⁵ Entrevista concedida em 18 de dezembro de 2009, na Rede Globo em São Paulo (transcrição em anexo).

(MACHADO,1995, p.17). Ele, sem que o sujeito perceba, condiciona a ação do próprio jornalista.

Convém neste ponto acrescentar um pensamento de Martin Heidegger, destacado por Juremir Machado (2004, p.270) ao discutir os paradoxos da técnica: “o pior que pode acontecer ao analista, explica, consiste em considerar a técnica como neutra”. Precisamos perceber aonde o processo nos leva e como interfere no trabalho dos jornalistas, principalmente estando estes últimos cada vez mais dependentes deste conjunto e menos usuários de sua própria criatividade e de sua percepção sobre o mundo.

3.2 A RELAÇÃO DOS EDITORES COM OS APARELHOS

Fazendo uma analogia com o pensamento de Flusser em relação aos aparelhos e à história da humanidade, evidenciada pelas produções dos homens, podemos dizer que as redações são as fábricas onde os jornalistas criam seus produtos: as notícias. Para o filósofo, os emissores são lugares “moles: softwares”, onde pouco ou nada se cria, em função da automatização das ações dos funcionários dependentes dos aparelhos. Essas pessoas estão, para o autor, acostumadas a agir como os aparelhos as programaram e dentro da estrutura formatada pelos emissores onde há:

Aparelhos que tendem a se tornar sempre menores e mais rápidos, bem como funcionários que apertam teclas e que tendem a constituir uma parte sempre crescente da sociedade. O bater das teclas se torna cada vez mais silencioso, a cada aperto de tecla segue-se um raio imperativo que programa o comportamento da sociedade. (FLUSSER, 2008, p.73).

Em *O Universo das Imagens técnicas*, Vilém Flusser fala ainda que tais funcionários não agem conscientemente nessa programação do comportamento da sociedade, engana-se quem assim o pensa. Os responsáveis por gerar as informações estariam, segundo ele, agindo automaticamente cada vez mais condicionados pelos programas disponíveis nos aparelhos sem pensar e sem criar,

sem “vontade humana qualquer” (IDEM, p.75). Portanto, não decidem nem mesmo “seu próprio funcionamento” (IDEM) são, assim como a massa, indivíduos “tão dispersos e distraídos quanto o somos nós, os receptores” (IDEM). Eles programam os aparelhos, mas simplesmente dentro da programação já oferecida previamente sem o controle sobre os equipamentos, em uma ação que Flusser prefere definir como reprogramação.

Dentro do universo aqui estudado (as redações das emissoras de televisão) os editores dão o acabamento final às notícias, utilizando-se mais e mais da tecnologia para representar uma dimensão de fatos. Na mídia e na atividade jornalística uma característica muito particular, segundo Milton Pelegrini (2008, p.02), é a fabricação de consensos “como tradutora de realidades para as quais os grupos sociais apenas as assistem e se incluem nelas por força do sentimento de pertença”. Nesta criação, são os editores, em última instância, que escolhem as imagens que serão vistas pelos telespectadores e que irão figurar como realidade em relação a determinado fato.

Sobre a edição em televisão Arlindo Machado (1995, p.109) explica: “um importante fator a considerar com relação à edição em tevê é [...] sua estrutura fragmentária, donde a melhor conveniência de se falar em colagem a respeito de seus métodos de amarração de imagens e sons”. O editor é o responsável por essas amarrações, pela montagem das matérias. Ele define quais as melhores imagens para representar o assunto proposto, qual a sequência em que elas serão vistas e, portanto, o impacto que terão sobre o espectador.

E os profissionais que exercem essa função estão cada vez mais sozinhos nesta tarefa. Com a tecnologia analógica era preciso um editor de texto, responsável pelas informações contadas pelo repórter, por escolher as palavras que seriam narradas no texto e um editor de imagens ou operador de VT (vídeotape – equipamento eletrônico que permite a edição de matérias analogicamente) que manipula os equipamentos de edição e fica responsável por escolher as cenas para compor a matéria que vai ao ar.

Hoje em muitas emissoras as funções de editar texto e imagem são feitas pela mesma pessoa em frente ao seu computador. “É a solidão em frente à tela, a perda de todo contato vivo com o outro. O que nos paralisa é a visão do isolamento existencial, daquilo que Nietzsche pretendia dizer que ‘todo dia está ficando mais frio’” (FLUSSER, 2008, p.86). Uma das consequências desta

mudança é a perda do diálogo, da relação, da discussão antes tão presente nas redações que vão ficando mais silenciosa à medida que cada jornalista está ligado somente à sua máquina, ao universo de *sua notícia*.

A gente divide menos. Antes eram muito mais pessoas envolvidas no trabalho. E hoje o editor chefe do jornal, pode pegar a matéria pronta e em dois minutos ele inverte aquela matéria e está pronta de novo. Não precisa mais ir lá, conversar com todos, pedir vai lá, refaz aquilo, que vai demandar um tempo que ele não tem pra comandar aquela operação. A gente tem um olhar muito mais individualizado para cada assunto, talvez tenha uma perda nesse sentido, justamente por não ser um trabalho de tantas mãos envolvidas.²⁶

Conscientemente ou não o editor silenciosamente sabe que precisa dar agilidade à montagem da matéria que está fazendo. Precisa atrair o espectador, prender a atenção dele. Nesta tarefa encadeia imagens de preferência iniciando com uma mais atrativa, seguida por sequências que podem não ser tão boas e terminando com uma imagem de impacto, que fique gravada, que marque o espectador, que chame a atenção. Assim terá construído uma boa matéria.

Kerckhove (1997, p.42) explica o conceito do crítico canadense, Morris Wolfe, sobre as “sacudidelas por minuto” ou SPM que seria a descrição da forma como a TV atinge ao público. Por trás disso estaria “um número crítico de cortes necessários para impedir que o espectador adormeça ou mude de canal”. O objetivo, seria, portanto, manter a atenção e “impedir respostas cognitivas completas”. Sem saber dessa definição o editor age intuitivamente até porque ele também é um telespectador e percebe que se não receber estímulos rápidos perde o interesse nos conteúdos.

O editor não tem um manual específico para dizer de quanto em quanto tempo deve trocar de cena, mas sabe que precisa apresentar sempre algo novo a partir da necessidade apresentada na própria narração do texto. Ele precisa manter sempre o fascínio do espectador em relação à mensagem, precisa envolver quem assiste e prestar atenção para que as imagens não desmintam o texto. “Em telejornalismo a preocupação é fazer com que texto e imagem caminhem juntos, sem um competir com o outro: ou o texto tem a ver com o que está sendo mostrado ou não tem razão de existir, perde a sua função” (PATERNOSTRO, 2006, p.85-86). É preciso rigor com a imagem, tanto quanto com o texto e com as informações.

Aos poucos a distinção entre editor de imagens e editor de texto está acabando, principalmente nas emissoras menores, quem escolhe as imagens e quem cuida do texto é o mesmo jornalista. Ao fazer a edição de imagens ele seleciona entre aquelas que vê na tela do computador a que irá ilustrar determinado texto ou áudio (ver mais no capítulo 4.2). Ele acredita dominar a máquina: “os funcionários apertadores de teclas negam que perderam controle. Afirmando, quando consultados, que apertam teclas precisamente para controlarem os aparelhos” (FLUSSER, 2008, p.78). O editor pode fazer com as imagens milhares de coisas diferentes, alterando as características sensíveis da representação. Pode mudar as cores, as tonalidades, pode acelerar ou adiantar e com os computadores é capaz de executar operações infinitamente mais complexas. O que ele não percebe é que este *domínio* vai apenas até onde a máquina permite.

Quanto a representar a realidade, o editor sempre esteve do outro lado do jogo. Enquanto o repórter está em contato com o fato em si, quem edita confia nas percepções de seus colegas e ainda no que vêem seus olhos, baseados na prótese da tela que exibe os registros feitos pelas equipes: “você tem um relato daquilo por quem estava ali presente. Alguém que você confia e que você sabe que está te contando de fato foi visto ali, o que foi presenciado.”²⁷ Antes da TV digital e dos computadores invadirem as redações as impressões trazidas pelas equipes de reportagem estavam registradas em fitas magnéticas, eram essas as matrizes do trabalho do editor. Dados ali gravados pareciam mais confiáveis, não poderiam ter sido alterados em relação às qualidades sensíveis da representação.

O que poderia denotar a visão específica de quem estava filmando era o ângulo escolhido, como o citado por Samuel Kobayashi²⁸:

Quer um exemplo? Começou a chover agora. O dia está claro e começou a chover. Nesta mesma chuva, dependendo do modo como você trabalha com a câmera, você pode fazer dessa chuva uma tempestade, uma chuva passageira, uma garoa fina. Depende do modo como você vai captar. De repente uma tempestade mal captada pode virar uma garoa.

Há ainda os recursos de simulação e reconstituição de fatos, comumente usados pelas equipes dos telejornais quando não podem presenciar o

²⁶ Norberto Oda, entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

²⁷ Norberto Oda, entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

momento em que eles acontecem. Com os registros digitais, esta relação também se altera. Os dados numéricos da representação podem ser alterados assim que forem transmitidos ao computador sem que o editor, nem ninguém mais, saibam que isso aconteceu. É a evolução dos aparelhos que também reflete no modo de trabalho e na relação de confiança dos profissionais.

3.2.1 A evolução dos aparelhos

Com a chegada dos computadores, o editor fica ainda mais refém do que vê, em sua tarefa de construir a notícia, fazendo a associação entre o texto narrado pelo repórter e as imagens disponíveis. Os dados numéricos que constituem a imagem-número da TV digital, com suas sequências de zero e um, podem ser alterados em suas qualidades reordenando essas combinações, o que jamais poderá ser percebido em uma olhada superficial, a menos que seja essa a intenção de quem tenha feito a alteração. “As imagens técnicas escondem e ocultam o cálculo (e, em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que as produziram” (Flusser, 2008, p.29). Portanto, ao iniciar sua edição a partir do material bruto o editor não sabe até que ponto aquela representação foi alterada ou não.

Paul Virilio (2002, p.11-12) em *The visual crash* fala das consequências da progressiva digitalização da informação onde:

The analogic will cede its rights to the numerical; the dawning power to transmit more and more by means of less and less will allow us to accelerate, or *telescope*, our relation to reality. The condition of these advances, however, will be to agree to the growing impoverishment of sensible appearances.²⁹

É o que parece que deve acontecer com a televisão digital no Brasil. Já se percebe uma valorização enorme das imagens comprimidas pelo sinal digitalizado e que ganham importância em detrimento dos textos. O próprio editor, às

²⁸ Entrevista concedida em 29 de julho de 2009 (transcrição em anexo).

²⁹ O analógico cederá seus direitos ao numérico; o poder nascente de transmitir mais e mais através de menos e menos nos permitirá acelerar, ou *telescopar*, nossa relação com a realidade. A condição desses progressos, contudo, será concordamos com o crescente empobrecimento das aparências sensíveis.

voltas com as novidades impostas pela tecnologia, pode se perder na preocupação com o texto e com a informação. Ele precisa dividir sua atenção com a imagem e a tão preocupante qualidade delas, que é mais e mais exigida pelos telespectadores e seus enormes televisores de altíssima definição, capazes de apontar qualquer falha na imagem e também de mostrar todos os seus detalhes. O analógico, portanto, conforme aponta Virilio, deu lugar ao digital mudando nossa relação com a realidade, fazendo com que o numérico nos distancie da verossimilhança das coisas que podemos alcançar substituindo a realidade pelas aparências.

O programa de edição de imagens foi criado para colocar as cenas em sequência. Quem dá a elas um encadeamento lógico é o editor, é ele que percebe se aquela representação faz sentido, se as imagens não estão entrando em choque umas com as outras, se não se contradizem, se respeitam uma ordem cronológica etc. Por trás de tudo isso está o interesse político-cultural: “aparelho programado para programar aparelhos econômicos, culturais, ideológicos e outros” (FLUSSER, 2002, p.26). Assim, a relação *programas-de-edição x editores* serve a esses interesses. Ele pode executar aquilo que o programa do computador permite e também somente aquilo que o aparelho *emissora-de-televisão* indica como correto.

O editor sabe que pode gerar sentido no encadeamento de imagens até porque “é o aspecto mole, impalpável e simbólico o verdadeiro portador de valor no mundo pós-industrial dos aparelhos” (IDEM, p.27). É com esses conceitos que o profissional também trabalha. No entanto, ele não é livre para aplicá-los, precisa obedecer ao jogo de símbolos que é proposto pela empresa onde atua, está sob o poder da *indústria televisão*.

Para Flusser (2002) há apenas uma forma de o funcionário (aquele que utiliza o aparelho sem conhecer as potencialidades do mesmo e que por isso se deixa comandar pelo equipamento) se libertar dessa condição de refém dos equipamentos na qual se coloca ao utilizá-los, a saber: “é preciso utilizar os aparelhos contra seus programas. É preciso lutar contra a sua automaticidade” (idem, p.28). Mas, para isso, o editor teria que se libertar também de um outro aparelho ainda mais complexo do que o computador, que é a própria emissora onde trabalha e toda a estrutura exigida de um telejornal que impõe limitações de tempo e de linguagem que formatam sua criatividade e as possibilidades de subverter o programa.

Utilizando os programas, no entanto, o editor se sente capaz de cumprir com mais eficiência a função a que se propõe dentro do “aparelho” emissora de televisão. Fazendo uso das ferramentas que tem em mãos, com a chegada dos computadores, ele é capaz de produzir imagens mais atraentes, universos prováveis, ainda que totalmente construídos em combinações numéricas. Ele pode criar mundos a partir do que já existe ou com base em sua própria imaginação. Não depende mais do mundo palpável para registrar imagens: pode criá-las ou modificá-las para atender à audiência e ao espetáculo. As imagens passam a chegar ao público com definição muito melhor de imagem e som, eis a grande diferença da televisão analógica para a digital:

Representa uma importante inovação, cujas vantagens variam conforme as diversas modulações possíveis, mas podem ser resumidas a superior qualidade de imagem e áudio, multiplicação da capacidade de transmissão de sinais televisivos e transporte de serviços e recursos complementares, dotando a televisão tradicional de interatividade. (BRITTOS E BOLAÑO, 2007 p.56).

Mais do que isso, a televisão com a era digital “se aproxima do computador” (idem, p.95) com suas transmissões mais perfeitas e sua capacidade de interação e, portanto, uma maior imersão do público. Devemos aqui levar em conta que a TV já é um meio muito eficiente nesta capacidade de fazer o indivíduo “mergulhar em um espaço virtual e com ele interagir que define a qualidade desta tecnologia [...] da possibilidade humana de imergir em um universo midiático” (KLEIN, 2006, p.98). Com as novas características da HDTV e suas enormes telas ficará ainda mais fácil, assim como no cinema, fazer com que o público sinta a realidade mais próxima observando as imagens no universo apresentado pelos editores, no espetáculo apresentado por meio das telas, como se tudo estivesse bem diante de seus olhos.

E isso não é fruto do acaso e sim de pesquisas e testes feitos no desenvolvimento do sistema. BRITTOS E BOLAÑO (2006, p.97) explicam qual era a meta tecnológica para a televisão de alta definição: “criar um sistema que causasse no telespectador a sensação de proximidade, o que com a realização de testes psicológicos e visuais, passava pelas dimensões da tela”. Objetivo alcançado com os aparelhos de TV telas de LCD, plasma e, mais recentemente LED, vendidos em tamanhos cada vez maiores com definição mais perfeita de imagem.

Telas bem grandes e digitalização da totalidade das fases de produção, distribuição e consumo colocaram os editores em desafios inéditos em suas funções. Entre eles, o de se valer ainda mais da virtualidade dos aparelhos, que já vinham sendo usados em matérias mais produzidas, que demandavam mais tempo de edição, para recriar cenas e fatos que de certa forma só figuram no virtual, em suas criações numéricas.

4 NÚMEROS QUE PRETENDEM SER IMAGENS QUE PRETENDEM REPRESENTAR O MUNDO

As definições para o que é uma imagem são muitas. Nesse trabalho, falamos propriamente de imagens técnicas, ou seja, aquelas produzidas por equipamentos (aparelhos) a partir da captação da luz. Seguindo o raciocínio de Vilém Flusser, busquemos entender o que são tais imagens na concepção do autor. No início do capítulo denominado *A imagem*, na obra *Filosofia da caixa preta* (p.07), temos o seguinte apontamento de Flusser a respeito do assunto: “imagens são superfícies que pretendem representar algo”. Em tal representação, elas substituem eventos (acontecimentos), por cenas, são substitutas do mundo para o homem, se interpondo entre este último e o universo.

Esta substituição foi iniciada, mais propriamente, a partir do aperfeiçoamento da fotografia, “primeira transferência totalmente automática da aparência para um suporte disponível, substituindo o olho humano” (WEISSBERG, 2004, p. 117). As imagens impressas no papel fotográfico passaram a representar um mistério para muitos, a ponto de se considerar que a câmera poderia roubar a alma de quem fosse fotografado (MACHADO,1984). Esse temor já demonstrava a característica mágica da imagem, apontada também por Flusser.

Em *O Universo das Imagens técnicas* (2008, p.29) Vilém Flusser explica que, ao contrário das representações feitas manualmente, as imagens técnicas “não são superfícies efetivas, mas superfícies aparentes, superfícies cheias de intervalos. [...] enganam o olho para que o olho não perceba os intervalos”. Os pontos que formam as imagens são agregados pela visão do espectador e estão escondidos por trás de cálculos, de códigos desconhecidos de quem as enxerga. A aparente definição cada vez mais perfeita faz os cálculos ficarem ocultos, dificultando a compreensão não das figuras que representam, mas da forma *como* representam tais figuras.

A produção das imagens técnicas só pode se dar com a utilização de equipamentos, até porque os homens não dispõem do material “com o qual os aparelhos funcionam (elementos pontuais) são humanamente inagarráveis, inimagináveis e inconcebíveis” (IDEM, p.28). Entre revelar algo e ocultar o restante do processo de concepção a imagem técnica cumpre hoje um papel místico na vida

dos homens. Flusser considera que por fazer o homem projetar um evento, uma dimensão no tempo-espaço diferente daquela em que o mesmo esteja, a imagem técnica exerce um *fascínio mágico* sobre o observador, provocando também um comportamento *mágico-ritual*. Esse comportamento leva o observador a projetar as dimensões da imagem refazendo-a no espaço-tempo e tomando-as como expressões da realidade.

As imagens de maneira geral “têm o propósito de representar o mundo [...] de serem mapas do mundo” (FLUSSER, 2002, p.09) ao olhar para elas o homem imediatamente mergulha no significado da representação. Foram as fotografias que deram início ao que Jean-Louis Weissberg (2004, p.117) denomina uma “naturalização tecnológica da imagem visando obter um duplo cada vez mais conforme o seu referente, dotados das mesmas características”. Mas Flusser alerta que tais características, aparentemente idênticas entre o referente e a representação, podem esconder significados que em um primeiro momento não são identificados.

Em uma observação rápida da imagem é possível ver apenas as informações superficiais (que literalmente encontram-se na superfície). Entretanto, Flusser (2002, p.07) propõe que para aprofundar-se é preciso fazer um *scanning* ou seja: “vaguear pela superfície da imagem”, seguindo também “os impulsos no íntimo do observador” (IDEM, p.08). Todo esse processo de observação, atento e emotivo, tem um objetivo que é o de decifrar os símbolos presentes na representação, já que para o autor (e aqui obtemos mais uma etapa da definição que procuramos) “imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como os são as cifras. [...], oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’” (IDEM). Portanto, os significados dependem da intenção do emissor e também da do receptor.

Neste processo de receber e interpretar imagens, os homens se envolvem de tal forma que o mundo passa a ser representado pelas imagens e não mais o contrário.

As imagens (como toda mediação) tendem a obstruir o caminho em direção àquilo que é mediado por elas. E com isso seu posicionamento ontológico vira de ponta-cabeça: de placas indicativas elas se tornam obstáculos. A consequência é uma inversão nociva do homem em face das imagens. Agora, em vez de se utilizar da circunstância expressa nas imagens como modelo para

uma orientação no mundo dos objetos, o homem começa a empregar sua experiência concreta nesse mundo para se orientar nas imagens. Em vez de basear-se nelas para lidar com o mundo dos objetos, ele começa a tomar como base sua experiência com o mundo concreto para poder lidar com as imagens. (FLUSSER, 2007, p.166).

É a realidade que passa então a refletir as imagens que estão onipresentes no mundo. Fenômeno fácil de se constatar na atualidade ao qual Flusser chama de *idolatria*. Para Norval Baitello Júnior (2005), a crise de visibilidade em que vivemos levou o homem à iconofagia, um processo em que o indivíduo devora as imagens com tal voracidade que ele mesmo passa a ser valorizado no mesmo status das primeiras ou até em nível inferior. A própria imagem que fazemos de nós mesmos e aquela que os outros têm sobre nós passou a ser considerada mais importante do que o ser.

Chegou-se ao ponto em que as imagens ocupam na sociedade, e na vida dos indivíduos, espaços cada vez maiores, “conquistaram no mundo contemporâneo o grau de igualdade em relação aos homens: ocupam o mesmo espaço, consomem o mesmo tempo e chegam a possuir igual status jurídico” (BAITELLO JÚNIOR, 2002, p. 2). Simultaneamente a este processo, as imagens tornaram-se cada vez mais parecidas umas com as outras, devorando umas às outras em uma cadeia de repetição de cenas. Para Flusser essa repetição se dá porque os programas nos aparelhos vão se esgotando e os usuários, por não conhecerem o interior das caixas pretas, não conseguem (e nem mesmo têm vontade e capacidade) fazer nada diferente, só geram as imagens permitidas pela técnica do sistema.

Enquanto traduzia as cenas e objetos que via, apenas com suas próprias mãos, utilizando-se de recursos que poderiam esculpir cenas em uma pedra ou mesmo desenhando-as no papel, a relação dos homens com as imagens era diferente. As representações eram únicas, personificadas e com poucas possibilidades de reprodução. Muitas vezes serviam a rituais e objetivavam representar conquistas. “Claro está que a magia das imagens técnicas não pode ser idêntica à magia das imagens tradicionais: o fascínio da TV e da tela de cinema não pode rivalizar com o que emana das paredes da caverna ou dos etruscos” (FLUSSER, 2002, p.16). Nas cavernas o receptor tinha de ir até a imagem, não havia como transportá-la e era preciso um contato direto, pessoal, para observá-la.

O tipo de magia das imagens atuais, reproduzíveis infinitamente, não é mais dependente de religião nem de rituais e muito menos da presença. A representação não é feita com a intenção de modificar o mundo, como fazia, por exemplo, um caçador que talhava na pedra o desenho da caça para que os companheiros observassem cada ação e pudessem reproduzi-la posteriormente (FLUSSER, 2007). No entanto, o altera constantemente, refletindo-se no comportamento humano. André Parente (2004, p.29) faz o seguinte questionamento que se encaixa perfeitamente no pensamento de Flusser:

A imagem pensou fora de nós. Depois ela passou a pensar em nós, comandada pela linguagem. Hoje, com a industrialização da imagem, a imagem pensa em nosso lugar. Havíamos feito da imagem nossa morada, doravante ela faz de nós sua morada, uma morada onde o hóspede, há muito tempo passou a ser um convidado indesejável. Perdemos de fato a terra, o aqui e agora da experiência sensível, devemos nos conformar com um novo corpo que nos emprestam, como uma roupa de dados que determina as possibilidades de uma ação já programada?

Parente está se referindo às imagens técnicas que tomaram o lugar da linguagem, não precisam mais ser decifradas, parecem fazer sentido por si mesmas (como também defende Flusser). E esse novo *status* da imagem coincide com o que o autor chama de *automatização do sujeito*. Ou seja, o indivíduo consome as imagens deixando-as substituírem a linguagem e toma a si próprio apenas como uma imagem. Ele dá a esta última a qualidade de objeto capaz até mesmo de programar as ações daquele que, em princípio, comandava a produção e a disseminação desses objetos. O homem e sua capacidade de diálogo e de trocar informações se vêem reféns da reprodução das figuras, que é também a reprodução do sujeito cada vez mais robotizado e programado.

Para Flusser (2002, p.16) esse processo se deu quando as imagens técnicas surgiram para substituir textos com a função de “emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente” e com a pretensão de modificar os conceitos em relação ao mundo em um tipo de “magia de segunda ordem, feitiço abstrato” (IDEM). Os programas são utilizados para produzir imagens e transportá-las para onde estiverem os sujeitos dessa era pós-industrial em que nos encontramos. “Da forma como as imagens são transportadas atualmente, elas devem preencher a função descrita com programas de comportamentos: tem que

transformar os seus receptores em objetos” (FLUSSER, 2007, P.158). A intenção escondida no transporte para a massa visa programar o sujeito a ser produtor e consumidor de coisas e até mesmo opiniões de um tipo específico.

E com isso as imagens são programadas de forma a reduzir ao mínimo toda crítica por parte do receptor. Esse objetivo é alcançado por meio de diversos métodos, por exemplo, a inflação de imagens, que impossibilita qualquer escolha, ou então a aceleração da sequência de imagens. Não é factível para o receptor interromper a transmissão simplesmente desligando o seu aparelho e, passar, assim, da condição de objeto à condição de sujeito. Para isso ele teria que desistir de sua função e segregar-se socialmente. (IDEM, p.156-157)

De fato, na condição atual de consumidores e produtores de imagens, na qual estão inseridos todos os agentes sociais, ora em uma função, ora em outra e sempre na de consumidor dos programas imagéticos nas mais variadas formas, não há como se alienar dessa condição, como explicita o autor. Todos estão envolvidos na magia das imagens, sujeitos à programação dos comportamentos que elas sugerem, conforme nos propõe Flusser. A padronização e a pasteurização das figuras presentes na mídia terciária, fenômeno identificado por Baitello Júnior (2005), homogeneiza também a programação de certos comportamentos dos receptores que são orientados para o consumo de bens e da própria imagem.

A alternativa apresentada por Flusser ao longo de sua obra para evitar isso seria um retorno à visão crítica no consumo de textos escritos, em que se possa refletir e desvendar o que escondem as *caixas pretas*, capazes de elaborar tantas imagens. Quanto mais tentarmos desvendar os equipamentos produtores das imagens no conjunto com seus operadores (os funcionários), explicitando seu funcionamento, mais seremos capazes de nos libertarmos de certas programações.

Portanto, as imagens de Flusser são, antes de mais nada, mensagens, criadas pela imaginação e transportadas para uma superfície com a utilização de códigos imagéticos de natureza conotativa “e por isso não se pode confiar neles como modelos de comportamento” (2007 p. 166). A criação das imagens tradicionais, aquelas feitas pelos homens manualmente, requer um afastamento do produtor em relação ao que é visto e será representado, ele precisa imaginar para poder criar posteriormente. É um processo longo, pausado, que se constitui aos poucos. Mas a própria imagem em Flusser imagina os objetos que

apresenta funcionando como “mediações entre o sujeito e o mundo objetivo” (IDEM). Já no caso das representações produzidas com técnicas que utilizam equipamentos, o gesto produtivo é diferenciado.

Munido de um aparelho o produtor de imagens técnicas não possui consciência dos pontos que compõe a imagem, ele apenas concretiza a ação programada pelo aparelho ao escolher um ângulo e apertar um botão. “Não é um gesto de abstração nem de recuo, mas, ao contrário, ele concretiza, projeta” (FLUSSER, 2007, p.172). Este tipo de imagem é constituído como um todo por cálculos que não possuem uma dimensão concreta, são virtuais, derivados de números. Eles propõem ao homem “saltar da existência linear para um nível de existência totalmente abstrato, adimensional (para o nada)” (IDEM, p.117). Ao invés de serem janelas, da forma como as imagens técnicas vêm sendo usadas, elas funcionam como biombos (FLUSSER, 2002) se interpondo e revelando apenas parte do real.

É preciso deixar bem clara aqui a relação das imagens tradicionais, também chamadas de artesanais, com as representações a que se referem. Independentemente de se proporem ou não a ser cópias fiéis do real, elas projetam uma dimensão da realidade em uma superfície material existente no mundo físico. São constituídas a partir de ações humanas com a utilização de recursos ao alcance dos dedos (que servem como prolongamento do próprio corpo) para serem elaboradas.

A imagem artesanal existe fisicamente, pode ser apalpada, é uma presença física enquanto objeto, “[...] depende, assim, de um suporte, quase sempre uma superfície que possa servir de receptáculo às substâncias, na maior parte das vezes tintas, que um agente produtor (..) utiliza para nela deixar a marca do seu gesto” (SANTAELLA, 1998, p.299). Como uma presença no mundo esse tipo de representação está sujeita a interferências físicas e alterações de suas características em função do próprio tempo e da ação material dos fenômenos físicos, ou seja, ela se transforma lentamente por ação da própria natureza.

Já no caso das imagens técnicas, elas existem primeiramente apenas em uma matriz, que pode ser o filme fotográfico ou uma fita magnética, por exemplo, mas para serem vistas as representações ali contidas precisam ser decodificadas. Seja na revelação do filme, em um processo que envolve um novo suporte (o papel), seja na exibição de uma fita de vídeo, a imagem não será vista no

suporte em que primeiramente foi registrada e sim em outro a partir da decodificação feita pelo programa que deu origem à representação.

A cada vez que se realizam esses processos as qualidades sensíveis da imagem podem ser modificadas. Tudo depende de como o programa será decifrado. A tonalidade de uma fotografia, por exemplo, será certamente diferenciada dependendo do tempo de exposição do papel à luminosidade, dos produtos químicos usados na revelação e até mesmo o próprio papel utilizado, etc. Já em relação às imagens em vídeo, o próprio usuário pode modificar o brilho do monitor, pode deixar a coloração mais azulada ou acentuar o vermelho, enfim, o programa pode ser codificado de diferentes maneiras. No entanto, a matriz reproduzível serve como registro inalterável do que foi feito pelo emissor.

A matriz magnética da imagem se conserva por muito tempo e pode ser reproduzida infinitamente, conforme queira o possuidor desse registro. O filme fotográfico contém as informações que o fotógrafo desejou imprimir para constituir a imagem. O mesmo acontece com a fita magnética, no caso dos vídeos. Esses registros servem até como documento e possibilitam a conservação do produto imagético por um longo tempo, se bem conservados.

Já a imagem digital não possui uma matriz palpável. Ela é decodificada com base apenas nos números contidos no programa e instalados na memória do computador um *universo lógico-matemático* abstrato (SANTAELLA, 1998, p.299). Ainda que o registro seja feito em disco, estes são apenas os portadores da numeração que constitui a representação “as imagens na tela não são senão uma projeção bidimensional atualizada, entre outros aspectos possíveis, quase infinitos, de uma cena virtual” (IDEM, p.303).

A sequência numérica que constitui o programa de representação da imagem não é um registro definitivo e imutável, pelo contrário. As informações registradas podem ser modificadas alterando a sequência de números dos arquivos, ou seja, apenas apertando botões em uma operação que modifica o registro original sem deixar qualquer indício de que isso tenha sido feito. Já em relação às alterações do tempo e do espaço esses registros não estão vulneráveis.

A constituição de imagens no universo da matemática possibilita a simulação de cenas elaborando cada detalhe, cada ponto da representação, sem necessidade de uma matriz no mundo concreto, palpável, tal como uma pintura abstrata. Não funciona mais apenas como um registro do mundo, já que pode criar

novos mundos de maneira que pareçam tão fiéis à matéria quanto as imagens técnicas.

O ponto de partida, no entanto, desse tipo de imagem é simbólico. A imagem digital só se faz ver a partir do momento que é visualizada na tela de vídeo e “produz um efeito icônico” (IDEM, p.306). Podemos dizer que podem ser conservadas para sempre nas memórias dos computadores, mas ao mesmo tempo esses registros podem ser apagados sem deixar qualquer rastro de que já existiram no tempo e no espaço porque eles não são materiais são apenas virtualidades criadas na memória das máquinas.

Essas são as imagens que estão se propagando com maior velocidade e que já dominam o universo midiático. Uma forma de expressão sobre a qual é preciso mais reflexão e análise. Elas invadiram não apenas os sistemas de expressão para a massa, mas são ainda individualizadas. Qualquer um pode fazer suas fotografias ou seus vídeos graças às inovações tecnológicas. É por isso que a visualidade definida por Flusser encara as imagens técnicas e as imagens tradicionais de formas distintas a interferir na vida social:

[...] enquanto visualidade, a imagem tradicional se opõe à imagem técnica: se a primeira é sobretudo registro adaptado à contemplação ou à exponibilidade em muitos casos ritual e mítica (Belting, 2004:42 e 189), a segunda é sobretudo, operativa como artefato de uma espacialidade cognitiva que registra uma nova maneira não só de ver, mas sobretudo de estar no mundo. (FERRARA, 2009, p.12).

A nova maneira de “estar no mundo” se reflete na relação que a sociedade tem com os equipamentos produtores de imagens. Grande parte das pessoas, especialmente as mais jovens (que já nasceram conectadas ao universo virtual) sabe como apertar as teclas para produzir imagens. E cercado pelas representações de tudo e de todos ninguém mais consegue fugir ao modelo que valoriza a imagem em detrimento dos seres e das relações pessoais. Nesse padrão de cultura, que transforma a natureza tridimensional das coisas em planos e superfícies imagéticos, não há um senso crítico em relação ao problema e sobre o domínio que representam na *crise de visibilidade* em que vivemos, onde cada vez se produz mais imagens técnicas e se enxerga menos (BAITELLO JÚNIOR, 2002, 2005).

Mesmo diante da crise de visibilidade (e da possibilidade que as imagens representam de programar comportamentos poucos confiáveis), Flusser não defendia que elas fossem proibidas e sim submetidas à crítica para que se tornem mais transparentes. O filósofo não viveu a concretização daquilo que ele mesmo previa com a era dos computadores regendo a vida das massas³⁰. Ainda assim, os esclarecimentos e definições dados pelo autor continuam sendo bastantes pertinentes e se encaixam com muita perfeição na análise que ora fazemos.

Flusser defendeu em sua obra a possibilidade trazida pelos computadores de compartilhar imagens entre os usuários de uma rede e alterá-las de maneira livre e fácil. Para ele, isto pode auxiliar o homem na libertação das imagens repetitivas e usadas como programações de comportamentos. Cada indivíduo em seu computador pode fazer uma nova imagem, pode brincar com elas e recriar, exercitando a capacidade do *homo ludens*.

Um jogo visto por Flusser como uma alternativa positiva, mas no nível pessoal e não da grande mídia, já que o autor deixa bem claro que se tais possibilidades não forem exploradas de nada adianta a nova tecnologia para se continuar fazendo o que é feito com as imagens geradas pelos equipamentos analógicos. Ele não se refere à informação e sim à criação, à arte.

Sendo assim, dando sequência a este capítulo, vamos recorrer a diversos autores que explicam a natureza da imagem digital, como Arlindo Machado, Edmond Couchot, Derrick Kerckhove, Philippe Quéau, Lúcia Santaella e outros. O objetivo é mostrar as diferenças técnicas entre a constituição dos registros analógicos e os produzidos digitalmente, expondo a interferência e as mudanças geradas para a edição de imagens e a relação com a representação da realidade. E, finalmente, de que maneira as qualidades sensíveis da representação podem ser alteradas e o que isso representa para a produção da notícia telejornalística.

4.1 NATUREZA DA IMAGEM DIGITAL

Ao falar em imagem digital a referência diz respeito à uma representação digitalizada, ou seja, transformada em dígitos, portanto, números, que

³⁰ Flusser morreu em 1991 em Praga, na República Tcheca (FLUSSER, 2007).

podem ser interpretados pelo computador em uma sequência numérica de zero e um, conhecida como *Bit* (binary digit – dígito binário) que é a menor unidade de informação constituinte do programa. Esta sequência é interpretada pela máquina que calcula o que a fórmula representa e então gera uma imagem que pode ser vista somente na tela. Sua matriz não pode ser visualizada, assim como acontece com os negativos das fotografias, ela só existe como imagem quando projetada no monitor, antes disso não passa de um conjunto numérico.

A imagem formada no monitor, seja do computador ou da televisão digital, corresponde à transformação dos valores matemáticos (os *bits* que estão registrados na memória da máquina ou em um disco) em “valores de luz dentro do espectro de luz visível pelo olho humano, particularmente por meio de dispositivos eletrônicos de projeção como os monitores de LCD” (CABRAL, PEREIRA, 2009, p. 7). Por ser formada numericamente a imagem pode ser transformada rapidamente:

O modo como acontece esse novo gesto que concretiza e cria imagens pode ser observado na sintetização daquelas computadorizadas. O computador é uma calculadora provida de memória. Nessa memória podem ser inseridos os cálculos, caso tenham sido passados do código numérico para o código digital, ou seja, caso esses cálculos tenham sido buscados no código alfanumérico. Agora senta-se diante de um teclado, busca-se na memória, a partir de cada toque no teclado, um elemento pontual após o outro, a fim de integrar uma imagem na tela, computá-la. Essa busca feita passo a passo pode ser automatizada e acontecer muito rapidamente. As imagens apareceram na tela numa velocidade estonteante, uma após a outra. Pode-se observar a sequência de imagens como se a imaginação estivesse se autonomizando, como se tivesse se deslocado de dentro (digamos, da cabeça) para fora (para o computador), como se pudéssemos ver nossos próprios sonhos do lado de fora. (FLUSSER, 2007, p.173).

Flusser aponta para o novo gesto produtivo que não limita a capacidade de produção imagética. Agora não só é possível captar imagens externas e as reproduzir, como também criar imagens como se fossem pinturas na tela do vídeo. É a própria imaginação que ganha autonomia para expressar os pensamentos em construções que são os chamados infográficos ou videográficos. Construindo ponto por ponto da imagem o autor da representação é quase um artista, que se vale da subjetividade para a construção das cenas, objetos e personagens. Essa ainda não é uma prática comum no telejornalismo já que o

processo é mais demorado e a implantação do sistema digital tem como principal objetivo tornar o trabalho mais veloz, utilizando os registros digitalizados.

Cada ponto da imagem digitalizada é constituído por uma unidade chamada *pixel*. Essa unidade é um ponto minúsculo que se juntando a outros muitos pontos (maiores nas imagens de menor resolução e menores nas de resolução com mais qualidade) formam a representação. Quando nos referimos às imagens para a televisão estamos falando em imagens em movimento e neste caso “o número de quadro por segundo, determina a qualidade do movimento representado em uma imagem e pode também ser alterado para criar efeitos desejados nas reportagens televisivas” (CABRAL, PEREIRA, 2009, p. 8) é o que Cabral e Pereira chamam de resolução temporal e que também é muito importante na imagem digital na televisão. A alteração desses quadros pode criar efeitos como os de câmera lenta ou acelerada.

A sequência numérica que forma a imagem define tanto o formato das imagens como suas qualidades de cor, brilho, profundidade e todas as outras qualidades sensíveis representadas. Qualquer alteração nestas informações requer apenas um novo cálculo, uma nova fórmula feita pelo computador. Já para o sujeito que utiliza o computador as novas características serão dadas à imagem pelo toque das teclas e do mouse. Cabe ao programa recalcular numericamente a possibilidade escolhida pelo usuário e gerar a fórmula matemática. A imagem que se configura na tela não necessita de nenhum correspondente fora do software que a produz para se constituir.

Uma vez no interior do computador a sequência numérica é o referente desta imagem. É a partir dela que qualquer alteração ou edição pode ser feita. De acordo com Edmond Couchot (2004, p. 42 - grifos do autor):

Enquanto cada ponto da imagem ótica corresponde um ponto do objeto real, nenhum ponto de *qualquer objeto real preexistente* corresponde ao *pixel*. O *pixel* é a expressão visual, materializada na tela, de um cálculo efetuado pelo computador, conforme as instruções de um programa. Se alguma coisa preexiste ao *pixel* e à imagem é o *programa*, isto é, a linguagem e números, e não mais o real.

Nota-se, portanto, que a natureza da imagem digital é bastante diversa da analógica, principalmente na questão de sua referência. No

Renascimento as técnicas de desenho e pintura buscavam tornar a representação o mais próxima possível do objeto real. Criou-se a perspectiva onde a projeção da luz servia aos contornos desenhados pelos pincéis. É uma lógica figurativa ótica que Couchot (IDEM p.39) chama de *morfogênese por projeção* e que “implica sempre a presença de um objeto preexistente à imagem. Cria uma relação biunívoca entre o real e sua imagem”. Tal característica se mantém de certa forma em outras técnicas de representação como a fotografia e o vídeo.

4.1.1 Analógico x digital

A fotografia é uma representação análoga ao objeto. Possui informações de maneira bastante semelhante a ele, o que é possibilitado pela luminosidade projetada no negativo fotográfico, como explica Fernando Antonio Crocomo (2004, p. 48-50):

É que através da sensibilização de uma chapa, papel ou filme através da luz, fica caracterizado o que chamamos de imagem “analógica”, ou seja, a luz passa através das lentes levando a informação da imagem de maneira análoga ao que está sendo fotografado, da mesma forma como o olho humano vê. E esse processo analógico foi a base para o cinema [...]. [...] a televisão é um invento da era da “eletricidade”. Mas, mesmo com a invenção do “iconoscópio”, de Zworykin ou do “dissecador de imagens”, de Farnsworth, os elétrons fazem uma “varredura” e a informação transportada “em pedaços” também é analógica. Os elétrons chegam no tubo e formam a imagem que aparece na televisão de maneira análoga.

É importante ressaltar que os equipamentos de captação de imagem surgiram com a intenção de fixar ainda mais a característica de realidade na representação. Na captação por meio de fotografia ou vídeo “o que o sujeito busca, antes de tudo, é dominar o objeto, o real, sob a visão focalizada de seu olhar, um real que lhe faz resistência e obstáculo” (SANTAELLA, 1998, p.300). O automatismo das máquinas é capaz de projetar a luz e representar o objeto de forma a parecer que se está diante do mesmo ao vê-lo na imagem captada. A relação entre o produto final dessa operação seja ele a fotografia, seja o vídeo, tem a capacidade de

transportar o momento e o objeto diretamente ao espectador, como se ali estivesse ocupando o mesmo lugar e o mesmo tempo vivenciado pelo sujeito.

Assim, Couchot (2004, p.41) define que “todas as operações de figuração fundadas na ótica geram imagens que ‘colam’ ao real, imagens das quais cada ponto está ligado ao real pela lógica projetiva de representação. Imagens das quais cada ponto registra e fixa o Real”. Essa sensação de uma representação mais fiel da realidade é ainda maior no registro feito para a televisão, especialmente porque a transmissão pode se dar simultaneamente ao registro nas tomadas ao vivo. A imagem videográfica da televisão é constituída de linhas e não de pontos como a fotografia. Mas quando essas imagens, tanto as do vídeo como as da fotografia, são transportadas para o meio digital elas se transformam em um registro da mesma natureza.

É o fenômeno de conversão em informação eletrônica, identificado por Arlindo Machado (1998, p.311) como “pixelização”, para onde estão migrando todas as formas de expressão dos homens. “A tela mosaicada do monitor representa hoje o local de convergência de todos os novos saberes e sensibilidades emergentes que perfazem o panorama da visualidade” (IDEM) e com isso Machado também identifica uma crise do realismo, da perda desses registros como documento ou evidência do acontecimento. Isso porque a imagem digital não depende necessariamente do registro prévio, pode ser pura simulação, cada vez mais parecida com cenas da realidade.

Por outro lado, o fenômeno descrito possibilita, inclusive a utilização de fotos nos próprios vídeos o que para o jornalismo é uma possibilidade interessante. A sequência de fotografias pode até dar impressão de movimento e os recursos dos computadores permitem mesmo fazer alguns movimentos como aproximar e distanciar, que não deixam a imagem tão estática e fica mais adequada ao vídeo, casando perfeitamente com o outro tipo de registro.

Qualquer documento imagético, seja fotografia ou vídeo, pode ser corrigido no computador, se assim desejar o usuário. Problemas no foco, na luminosidade, nas nuances das cores, as correções dependem de pequenos toques, de reprogramações apenas para fazer de determinada imagem a cena idealizada por quem opera o computador. Esse processo é muito mais simples hoje na imagem fotográfica que é estática, mas não é impossível para o vídeo, apesar de demandar

maior tempo já que a cena em movimento é composta de diversos quadros que se sucedem e o processo de modificação de cada deles não é tão simples.

Com a transformação das imagens em *pixels* não só é possível editar o material recortando, diminuindo seu tamanho, picotando as cenas. A edição tem funções a mais podendo refazer os elementos que constituem essa imagem, incluindo objetos, retirando, embaçando, distorcendo, enfim, recriando a representação. Nas fotografias o público já se acostumou com essas possibilidades e inclusive aderiu às mudanças executando-as diretamente em seus computadores pessoais.

Já com os vídeos esse ainda não é um fenômeno tão abrangente. Por exigir programas mais complexos e máquinas, com mais recursos de memória e *softwares* específicos, poucas pessoas dominam as técnicas que carregam os registros de subjetividade, a partir do momento em que eles são alterados. A realidade já é deixada para trás com isso. O que importa não é a informação e sim a qualidade estética.

Para os arquivos pessoais mudanças na qualidade da imagem são naturais e nada comprometedoras. Situação bem diferente no caso do jornalismo onde o espectador confia naquilo que é apresentado como algo relativo à realidade. Porém, levando-se em conta que a imagem videográfica possui a característica de uma grande dose de iconicidade (MACHADO, 1998) ela é quase um texto para ser decifrado e compreendido pelo espectador. Esta é mais uma característica que a televisão de alta definição vem modificar.

A qualidade mais refinada da imagem dá uma sensação de proximidade ainda maior em relação ao referente, já que é mais detalhada e seus pontos minúsculos (*pixels*) retiram a característica de mosaico, quando observadas nas telas preparadas para a transmissão em alta definição. Esta imagem é muito mais parecida com o cinema (outra área já tomada pela digitalização), mas já não possui a transparência nem a inocência da chamada sétima arte.

Na maioria esmagadora dos casos, a alta definição significa apenas um incremento na taxa de realismo da imagem. Vemos mais detalhes, a imagem fica mais parecida com seu referente "real", mas isso não necessariamente significa um acréscimo de conhecimento, aliás, até pelo contrário. O hiper-realismo de alta definição conduz quase que obrigatoriamente a operações miméticas, de mera reprodução dos padrões visíveis. A imagem de baixa definição, pelo

contrário, por ser mais estilizada, pode ser muito mais adequada a operações cognitivas, que exijam certo grau de abstração. (MACHADO, 2009, p.227).

O padrão da televisão digital adotado no Brasil ISDB-T exhibe de fato uma qualidade de imagem muito parecida com o cinema. Essa foi uma preocupação dos japoneses desde o início do desenvolvimento do sistema, ainda em tecnologias analógicas. No entanto, como alerta Arlindo Machado (2009), em seu mais recente texto sobre o assunto, há uma contradição nesse aspecto já que o sistema é feito para ter grande mobilidade e ser visto também em pequenos televisores e em celulares com monitores acoplados. Nesses meios as imagens terão tamanho bastante diminuto e com uma resolução inferior, apesar de digitalizadas, o que mudará também a forma de assistir os programas.

4.2 A EDIÇÃO DE IMAGENS

Nas redações das televisões brasileiras convencionou-se uma divisão para a edição de matérias jornalísticas. Um profissional, conhecido como editor de texto, é responsável pelo texto da notícia, que é narrado e intercalado com outros elementos como as entrevistas e a passagem (assinatura do repórter que aparece na tela dando determinada informação, geralmente bastante relevante dentro do contexto noticiado). Outra pessoa é responsável por selecionar as imagens que aparecem ilustrando o que o repórter narra - é o editor de imagens.

O editor de texto deve ainda verificar se todas as informações são corretas, orientar o repórter durante a produção e garantir também que não haja erros gramaticais. Posteriormente, quando a matéria já está editada, ele faz também a *cabeça* (informações lidas pelo apresentador no estúdio para explicar a matéria que será exibida). Já o editor de imagens cuida da parte técnica, modulando o volume do áudio, verificando o nível de cor e definição das imagens e selecionando as cenas mais interessantes para compor a matéria. O trabalho em parceria estrutura todos os elementos da notícia para que ela vá ao ar como se vê no noticiário.

Para baratear a produção, as empresas passaram a contratar um jornalista para editor de texto e um profissional técnico (sem formação na área de comunicação) para cuidar das imagens. Em algumas redações (como na TV Paranaense, segundo relato de Norberto Oda), o editor de texto acompanhava toda a seleção de imagens feita pelo operador, portanto, a este último não caberia a decisão de escolha das cenas, ele apenas executava a tarefa seguindo orientações de um jornalista. Mas em outros lugares o editor responsável pelas imagens tinha liberdade para fazer as escolhas, o que continua sendo feito em emissoras onde as tarefas ainda são divididas (é o que se dá na Rede Globo tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro).

A edição em televisão é uma atividade em que é preciso encontrar uma harmonia entre texto e imagem:

Isso implica em escolhas - como se diz no jargão jornalístico, “em cortes e emendas” - em uma narrativa fragmentada, em que vamos operar a partir da manipulação e da exploração das imagens, e estabelecer uma narrativa que apresenta uma unidade de modo a manter a atenção da audiência interativa do começo ao fim da reportagem. (CABRAL, PEREIRA, 2009, p. 2).

Ao montar a matéria, fazendo a seleção de imagens e sons, seja no computador seja em equipamentos eletrônicos (que permitem a gravação em fitas onde áudio e vídeo são copiados), os dois elementos necessariamente precisam se complementar. São eles que dão sentido ao que está sendo narrado e fornecem ao telespectador informações que não sejam nem contraditórias nem redundantes. PATERNOSTRO (1999) explica a função da edição:

[...] dar sentido ao material bruto. É “montar a matéria”: selecionar imagens e sons e colocar imagens e sons selecionados em uma forma lógica, clara, objetiva, concisa, de fácil compreensão para o telespectador. [...] requer sensibilidade, concentração, criatividade, dedicação, habilidade e paciência. E, sem dúvida, quando falamos de edição em telejornalismo, é preciso acrescentar ainda: fidelidade às informações. (PATERNOSTRO, 2006, p.162).

Por isso, o trabalho, quando dividido por dois profissionais, precisa de um entendimento conjunto e de colaboração mútua para que não haja conflitos que prejudiquem o resultado final da produção. Antes de se escrever um texto de uma reportagem é preciso saber quais as imagens disponíveis para a edição da

matéria. Já a edição de imagens precisa respeitar o que diz o texto e complementar a informação sem contradizer o que foi narrado.

Na edição eletrônica, feita em vídeo, ou seja, utilizando uma fita magnética onde são registradas as informações da matéria tanto em áudio como em imagens, o conhecimento técnico de operação é indispensável e é relativamente complexo. É preciso entender tanto de vídeo como de áudio, garantindo a qualidade técnica de ambos. Há aproximadamente uma década (CABRAL E PEREIRA, 2009) a edição digital, feita em computadores, chegou às redações no Brasil. O recurso na época era utilizado como um apoio à edição analógica e ainda feito por profissional especializado que geralmente não era jornalista.

No caso do Globo Repórter, por exemplo, Lilian Cavalheiro³¹ explica que todas as matérias editadas passavam por uma finalização na ilha digital antes de irem ao ar, quando o processo inicial ainda era feito na edição chamada de linear, ou seja, que só podia ser feita do início da matéria para o final. Pode-se comparar à escrita manual, cada palavra vai se desencadeando ao longo do texto em uma sequência que não pode ser alterada posteriormente, diferentemente do texto escrito no computador onde as palavras podem ser acrescentadas ou retiradas a qualquer momento. Na edição acontece o mesmo.

Quando a edição é feita em uma fita magnética para inserir um elemento ao que já foi editado, por exemplo, é preciso fazer uma cópia do material em outra fita até o trecho onde se pretende “colar” áudio e vídeo e depois copiar o restante da matéria. Para se colocar uma entrevista ou uma passagem no meio da matéria é preciso fazer uma cópia do material já editado para uma terceira fita (em alguns casos com perda de qualidade) em tempo real e com isso há uma perda de tempo fundamental ao tratar-se de telejornalismo diário. (PATERNOSTRO, 2006). Um processo que ganha em agilidade na edição não-linear, feita com o auxílio de computadores.

Com a edição nos computadores a rotina da edição foi alterada. A qualquer tempo é possível modificar os elementos que compõe a matéria sem qualquer prejuízo (na qualidade técnica) ao que já foi editado anteriormente. O processo é parecido com o que se faz com os textos ou com fotografias. Elementos podem ser inseridos ou apagados, como um encaixe em um quebra-cabeça, apenas

³¹ Entrevista concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

com um comando específico dado no *software* de edição, ganhando em agilidade e versatilidade (PATERNOSTRO, 2006).

Há cerca de dez anos, quando os computadores passaram a ser usados para a edição, a configuração exigida desses equipamentos era bastante cara, exigindo um alto investimento financeiro e também de tempo de produção. Já o conceito de não linearidade na televisão não é tão novo como supomos. Na época em que se usava a película de cinema para editar as imagens gravadas no filme já era possível fazer esse tipo de recorte, literalmente:

Afinal de contas, a película pode ser cortada, e cada cena pode facilmente mudar de posição. A edição através dos videoteipes – um reproduz o trecho desejado e o outro grava - é que trouxe a noção de linearidade na edição, uma cena depois da outra, obrigatoriamente. [...] Esta flexibilidade de edição passou a existir também com o uso de imagens digitais acessadas no disco rígido do computador. Elas são disponibilizadas numa linha do tempo, em trechos que podem ser alterados a qualquer tempo, além de uma infinidade de recursos para aplicação de caracteres, filtros e efeitos, que no modelo analógico, com base nos videoteipes, representava um sistema complexo de edição, caro e de acesso normalmente restrito a técnicos de produtoras e emissoras de TV. (CROCOMO, 2004, p.113).

Logo que os computadores chegaram às ilhas de edição, as produções registradas em recursos analógicos (fitas) precisavam antes ser digitalizadas para depois serem editadas. Em um segundo momento, quando fossem exibidas, deveriam necessariamente ser novamente registradas em uma fita magnética. Tudo isso acabava quase inviabilizando a utilização desse recurso para o jornalismo diário. Apenas em matérias produzidas, que não precisavam ser exibidas no mesmo dia em que eram gravadas, é que esse tipo de edição podia ser utilizado.

A edição de vídeo requer o uso de computadores com processadores mais rápidos, placas de captura de vídeo analógico e/ou digital, programas específicos de edição, grande capacidade de armazenamento de dados. Como os novos computadores, mesmo os domésticos, apresentam configuração cada vez mais próxima desse perfil, a produção e edição de vídeo com qualidade passam a se tornar exequíveis. A definição da imagem digital obtida através de câmaras semi-profissionais surpreende e permite a exibição de programas jornalísticos e institucionais sem diferença significativa (do ponto de vista do espectador) em relação aos produzidos com equipamentos profissionais. (CROCOMO, 2001, p. 16).

Nota-se, portanto, que a edição digital ficou mais barata e comum nas redações dos telejornais. Com a transmissão também digitalizada esse recurso faz-se indispensável para qualquer emissora. As câmeras modernas registram as informações já em discos digitais, não é mais preciso fazer a conversão do analógico e a perda de qualidade foi eliminada. Se antes isso acontecia a cada vez que se fazia a cópia do material (que ia gradativamente perdendo informações que estavam registradas originalmente), hoje é possível fazer quantas versões forem necessárias sem qualquer perda. O mesmo se dá ao transmitir a informação digitalmente da emissora para os aparelhos televisores de qualidade digital, não há qualquer perda de qualidade no registro.

A utilização dos computadores na edição facilitou e deixou o trabalho mais ágil, “percebe-se que a natureza do digital modifica o fazer e o ser jornalístico, principalmente no uso de vários recursos de edição que antes não eram possíveis porque incompatíveis com o tempo do fazer da notícia televisiva” (CABRAL, PEREIRA, 2009, p. 2). Ana Cristina Vallada³² é testemunha dessa modificação na prática profissional:

[...] aprendi a desconstruir a matéria. A pensar a matéria aos pedaços. Antes eu só sabia editar se tivesse o material completo: off 1, entrevista, off 2, passagem, entrevista. Eu precisava estar com todo o material nas mãos para começar a editar. Com a edição digital aprendi a pensar aos pedaços, como partes independentes. Posso colocar o off todo primeiro ou selecionar as sonoras, depois vou encaixando, vejo o que funciona ou não e mudo. Passei a ver o VT como um quebra-cabeça.

A velocidade é uma das principais qualidades que o novo sistema veio conferir à prática de edição. Além de editar com mais rapidez há ainda outras vantagens importantes destacadas por Norberto Oda³³: “A gente consegue mudar uma edição muito mais rapidamente do que conseguiríamos há pouco tempo e sem ter perda de qualidade exatamente como a gente gravou”. Mesmo que sejam feitas centenas de versões de edições da mesma matéria, usando o mesmo material bruto, a qualidade permanece intacta. O material original (bruto) representa uma combinação numérica para o computador que pode ser repetida a qualquer tempo.

³² Entrevista concedida em 18 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

³³ Entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

Quando necessário a máquina reproduzirá a cena memorizada e com as mesmas características de definição e de qualidade.

[...] hoje você faz uma inversão completa naquilo assim, com uma rapidez tremenda, né? Você perde menos tempo às vezes para refazer isso tudo do que o tempo que você levou para editar o material e antes não, antes às vezes levava muito mais tempo para refazer uma edição. [...] A gente faz uma edição, não funcionou a gente testa de novo, faz de uma outra maneira até que a coisa fique formatada da maneira que a gente gosta.³⁴

A possibilidade de fazer alterações com facilidade e sem perdas qualitativas ajudam tanto na edição de telejornais diários como, especialmente, nos programas produzidos, em que há mais tempo para se trabalhar o material. Em produtos como o Globo Repórter, a experimentação constante permite que os jornalistas possam criar e testar efeitos e estruturas diferentes para uma mesma matéria. Quando algo não dá certo é possível retroceder à estrutura elaborada anteriormente com facilidade.

A forma de interação do profissional com o equipamento também foi alterada:

[...] eu sei que eu tenho música aqui, sem dar play. Eu não preciso ouvir, eu sei o nível que eu posso colocar sem precisar ficar modulando. Eu sei que *menos quinze* dá certo. Virou uma coisa meio numérica que me ajuda na criação, eu misturo músicas, eu posso cortar e antigamente não, na linear, você tinha que mixar, voltar, era um trabalho a mais, agora não, agora eu arrasto, é como se eu estivesse trabalhando com um texto, eu posso dar *control+z*, pra voltar o que eu errei, antigamente não, “vamos dar a terceira geração”, não, eu dou *control+z* e refaço.³⁵

No trecho acima transcrito a editora Lilian Cavalheiro relata uma modificação em sua relação com a máquina. Anteriormente, quando o processo de edição era linear, sem assistir ao material não era possível saber o que tinha sido gravado na fita. Os elementos que a própria editora tinha inserido na gravação da fita magnética não podiam ser visualizados, somente seriam decodificados quando a máquina interpretasse os códigos. Agora o paradigma da telemática coloca à

³⁴ Norberto Oda, entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

³⁵ Entrevista com Lilian Cavalheiro, concedida em 19 de dezembro de 2009.

mostra, em ícones, as operações feitas pelo operador. A mesma lógica de criação de textos utilizada por qualquer usuário de computador pode ser utilizada pelo profissional no vídeo.

Com todos os equipamentos utilizados na edição convergindo para o computador facilita a tarefa de edição e aproxima o jornalista da máquina já que esse meio é hoje comum e sua operação é dominada pelos profissionais em geral.

Foi-se o tempo em que havia uma máquina para cada atividade de mídia, fosse para uso privado ou profissional. Hoje elas convergem em funções e atividades, sendo oferecidas em tamanhos cada vez mais compactos [...]. Tratar de convergência tecnológica vai muito além de limitar-se a uma abordagem tecnológica. Significa, por exemplo, pensar o uso comum – em separado – da TV, rádio, internet, cinema e celular, assim como a possibilidade de passar arquivos de imagem, texto ou áudio para outro aparelho digital (inclusive para várias plataformas ao mesmo tempo) e de se construir sozinho ou coletivamente novos conteúdos. (BARBOSA FILHO, CASTRO, 2008, p.33).

O modelo de convergência ora apresentado vale para as atividades corriqueiras e também para a realidade profissional da televisão. Se antes a operação na máquina analógica era complexa e os jornalistas em geral não a dominavam, exigindo que o trabalho fosse feito por uma pessoa que apenas operava o equipamento, hoje é diferente. Qualquer um habituado a usar um computador em seus afazeres tem facilidade em editar um vídeo. A operação ficou mais simples e o entendimento do processo não é mais exclusividade dos técnicos o que integrou a parte operacional com o conteúdo produzido:

Fica cada vez mais claro que o computador reduz a distância entre o que é essencialmente técnico e o que é produção para telejornalismo. Impossível trabalhar com um programa de edição não-linear de vídeo sem opinar sobre a melhor forma de construir a matéria para garantir o bom entendimento da informação. Já não existe o trabalho apenas mecânico de montagem de matérias, que subsistia na edição através do videoteipe. (CROCOMO, 2001, p. 83).

Percebendo as modificações, as empresas passaram a exigir dos editores de textos que aprendam também a editar imagens, integrando as duas etapas de operação. Um só profissional já passou a fazer as duas tarefas em várias emissoras. Naquelas em que isso ainda não acontece, a percepção geral é de que se trata apenas de uma questão de tempo para que isso seja implantado, como foi

verificado pela pesquisadora nas emissoras da Rede Globo no Rio de Janeiro e em São Paulo. Apesar do trabalho ainda ser executado por editores de imagem e de texto, as pessoas entrevistadas declararam já esperar pela mudança em breve.

E as alterações na rotina não se restringem ao fazer profissional, como se deu em mudanças anteriores na substituição de tecnologias na televisão. Quando o equipamento *U-matic* deu lugar à *Betacam-sp*, por exemplo, o telespectador não percebeu esta mudança porque o jornal e as matérias continuavam sendo feitos com a mesma lógica de produção. Já a digitalização não alterou apenas as rotinas produtivas. Toda forma como o telejornal é feito precisa ser repensada.

Para Vallada foi justamente o que aconteceu com o SPTV a partir da digitalização: “conforme o material vai chegando na redação vamos editando e no analógico jamais se fazia isso. O SPTV mudou muito o perfil com a edição digital por conta dessa agilidade.”³⁶ O telespectador pode não perceber conscientemente ou entender o que foi modificado, mas o resultado da alteração está na tela. Apesar de não saber explicar o que mudou ele assiste a um jornal diferente e isso se reflete na forma como a informação é apresentada podendo, inclusive interferir na escolha por um determinado produto ou outro.

Ao mesmo tempo em que muitas modificações já são percebidas, por conta da edição utilizando os computadores, ainda há a expectativa de que as facilidades apresentadas pela nova tecnologia sejam incorporadas com mais eficiência na rotina dos editores. “A gente ainda tem que pensar no jeito mais simples e rápido de fazer e um dia isso será automático, não vamos mais precisar pensar em como fazer isso, já faremos da forma mais simples.”³⁷ Por ora, o que fica evidente é que todos consideram o processo mais fácil, ágil e também de melhor qualidade estética (garantida pelas imagens melhor definidas captadas e editadas digitalmente).

O jornalista de televisão, no processo de produção da notícia, procura encontrar imagens que saltem aos olhos dos telespectadores para provar que os fatos aconteceram. Com a alta definição da recepção da imagem na televisão tudo isso se torna mais sensível, mais tangível. (CABRAL, PEREIRA, 2009, p. 3).

³⁶ Entrevista concedida em 18 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

A alta definição tem uma carga de realismo maior em uma interpretação geral assumida pelos jornalistas. Nas entrevistas feitas para este trabalho todos os editores concordaram que a tecnologia digital de alta definição, tanto de imagens como de áudio, contribui para aumentar a sensação de realidade transmitida pela notícia:

Quanto mais nítida a imagem, mais limpo o áudio, mais satisfação te dá para fazer o seu trabalho, fica mais real. Se você vai colocar um sobe som de um tiroteio e você tem o áudio limpo do tiro, fica muito melhor, mais real. Acho que a imagem melhorou, mas o áudio melhorou muito e com esse recurso você pode passar uma história muito mais fiel ao telespectador.³⁸

A qualidade a que Cristina Vallada se refere só é recebida pelo usuário que possui uma televisão com alta definição e capaz de receber o sinal digitalizado. Como ainda há muitas pessoas que não convergiram para a nova tecnologia esse público ainda não desfruta de tanta qualidade. Para Norberto Oda³⁹, apesar da imagem digital proporcionar ao jornalista a possibilidade de retratar melhor a cena captada pela câmera com “uma imagem mais clara e mais parecida com o real” as pessoas ainda não percebem essa diferença. O jornalista ressalta um outro fato interessante que é a tendência hoje em deixar tudo ainda mais bonito para agradar e impressionar o público, assunto que será discutido com mais profundidade no próximo capítulo.

Para VALLADA⁴⁰ a imagem de mais qualidade trouxe uma mudança significativa para o conteúdo das reportagens na edição das matérias:

Ela (*a imagem com mais definição*) exige da gente mais rigor porque dá ao telespectador mais condições de julgar por ele mesmo. Com uma imagem menos definida você podia chutar, presumir que aquilo significava o acontecimento. Hoje se a imagem não mostra exatamente aquilo, não se pode afirmar. Por exemplo, se vou dizer que teve uma briga entre policiais e manifestantes. Antes uma aglomeração já poderia significar isso, hoje se não tenho a ação exata não posso afirmar que aconteceu. O público tem que ver aquilo na imagem.

³⁷ IDEM

³⁸ Entrevista com Ana Cristina Vallada, concedida em 18 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

³⁹ Entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁴⁰ IDEM

É sempre preciso lembrar que os televisores estão aumentando de tamanho e possibilitando ao público ver o noticiário com imagens mais ricas de detalhes:

A própria resolução permite que você observe desde uma cicatriz do rosto, dependendo do campo visual de captação que se trabalhe no primeiro plano. Você pode ver textura, vamos supor, é muito comum, por exemplo, em Cascavel, atravessar uma plantação de trigo, imagine o vento fazendo ondas, dependendo do modo como você enquadra, você vê detalhes daquele trigo.⁴¹

Essas cenas possuem mais recursos de informação e os elementos visuais que compõe o cenário não podem ser desprezados. Todos os detalhes ficam mais perceptíveis e a interação do espectador é maior até porque “a pessoa quer ver aquela beleza na *full HD* dele”⁴². Um dos meios de conquistar a atenção e a audiência do espectador é oferecer a qualidade esperada por quem faz o investimento nos equipamentos e na tecnologia da televisão digital. “É um conjunto de coisas e infelizmente qualidade de imagem interfere na informação. Você pode ter informação, mas se você não tiver qualidade de imagem a informação não vai”⁴³ atingir o objetivo pretendido.

Outro recurso cada vez mais comum na televisão é justamente o oposto da qualidade procurada pelos profissionais. A utilização de imagens enviadas pelos telespectadores e feitas com câmeras de baixa definição vem se popularizando. É uma alternativa que possibilita valorizar a participação do cidadão e, mais do que isso, permite uma maior amplitude na cobertura jornalística, já que mesmo sem ter uma equipe no local é possível conseguir uma imagem de alguém que presenciou o fato para utilizar no noticiário. Nesse caso, o realismo das imagens está não na alta definição e sim no flagrante. O valor desse material, segundo CAVALHEIRO⁴⁴ e VALLADA⁴⁵, está na força da cena presenciada justamente no momento em que acontece.

A convergência de mídias permite que qualquer imagem digitalizada, em movimento ou não, seja utilizada na edição de uma matéria jornalística. Muitas vezes uma imagem estática, uma fotografia, pode ser inserida em um vídeo no meio de outras imagens em movimento e mesmo pode movimentar-se, ainda que os

⁴¹ Entrevista com Samuel Kobayashi concedida em 29 de julho de 2009 (transcrição em anexo).

⁴² Entrevista com Lilian Cavalheiro concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁴³ IDEM ao 41

⁴⁴ Entrevista concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

objetos fotografados permaneçam estáticos. Com recursos oferecidos pelos *softwares* de aproximar e distanciar as figuras (*zoom in* e *zoom out*, respectivamente), o editor pode dar um efeito de movimento e, de certa maneira, enganar o olhar do espectador.

4.3 O PARADOXO: IMAGEM MELHOR DEFINIDA E MAIS FÁCIL DE MANIPULAR

Arlindo Machado (1998) alerta que a imagem digital aumenta o potencial metafórico e anamórfico da imagem eletrônica por ser muito mais elástica, diluível e manipulável como uma massa de moldar:

Fluidas, ruidosas, escorregadias e infinitamente manipuláveis, a imagem eletrônica e a fotografia processada digitalmente não autorizam mais um tratamento no nível da mera referencialidade, no nível do registro documental puro e simples. O efeito de real não se dá nelas com a mesma transparência e inocência com que ocorre na fotografia convencional ou no cinema. (MACHADO, 1998, p.249).

Isto porque a imagem captada pela câmera, em muitos casos, serve apenas de matéria prima para “ser posteriormente manipulada pelos procedimentos de pós-produção, cada vez mais identificados com a própria atividade significativa” (MACHADO, 1997, p.248). Essa capacidade de ser alterada sem que o receptor perceba tais mudanças coloca a imagem digital em um novo modelo estético de metamorfose (MACHADO, 1998). O vídeo digital autoriza, ainda segundo Arlindo Machado, manipulações mais transgressivas sobre o registro feito pela câmara. Essa possibilidade de alterar mais facilmente o registro potencializa a dificuldade em se distinguir se o que está representado na tela da televisão é referente ao que realmente existe no mundo físico ou “real” ou não, podendo ser uma criação apenas virtual.

A televisão digital mistura os recursos do vídeo, na captação de imagens a partir do mundo real, com os do computador, onde o suporte em que são registradas já não mais se referem ao mundo ótico e sim aos números. Daí em diante, a imagem pode sofrer todas as alterações condizentes àquelas do universo

⁴⁵ IDEM ao 38.

da infografia, onde pode ser modificada como uma metamorfose. Com essa tecnologia é possível captar imagens e transformá-las nos números armazenados pela máquina e depois manipular as informações, criando novas imagens ou ainda, simplesmente, inventando uma “realidade” qualquer a partir da imaginação, como nos desenhos feitos à mão. A diferença, porém, está nos recursos disponíveis nas imagens digitais que podem ter sido captadas do mundo externo ou não, mas o receptor não consegue fazer essa distinção com facilidade.

Para Arlindo Machado (1997), elaborado com base em modelos matemáticos o realismo da era virtual é conceitual, diferentemente do modelo fotográfico, que tem base em dados físicos, arrancados da realidade visível. O espectador não tem ideia de como as imagens podem ser manipuladas e muito menos é capaz de identificar se isto aconteceu ou não. Julgando ele estar diante de um equipamento moderno e que apresenta as coisas do mundo com maior fidelidade do que o antigo modelo analógico pode acabar enganado por sua percepção.

O produtor pode ter alterado as características da imagem como melhor lhe convier e estas parecerão ter sido captadas assim sem seja possível identificar essa alteração, sem nenhuma prova material para isso. Philippe Quéau (2004, p.92) em “O tempo do Virtual” discute a passagem das tecnologias do audiovisual ao todo-númerico com a digitalização. O autor ressalta que as consequências da “*numerização* e da *virtualização* da informação já podem ser notadas observando-se o papel cada vez maior das tecnologias da representação na nossa sociedade”. Além de produzir imagens a partir de coisas existentes ou não, é possível ainda *tratar* (que nada mais é do que modificar as qualidades sensíveis do que se vê) as já existentes. Tudo isso aumenta, segundo Quéau, a sensação de imersão na representação, tida como realidade a partir de então.

Tais imagens são, portanto, mais propensas a aceitar a manipulação. A imagem de síntese, a digital, possibilita alterações tanto em sua aparência quanto em sua forma sem que posteriormente se perceba que esta manipulação foi executada, a menos que mostrar esse processo seja a intenção do editor ou produtor. É o que Lilian Cavalheiro⁴⁶ relatou utilizar cotidianamente para melhorar a qualidade de certas cenas gravadas ou geradas por outras emissoras

⁴⁶ Entrevista concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

para o Globo Repórter. A alteração na textura do vídeo pode aproximar a cena à qualidade do cinema ou mesmo diminuir a qualidade, como explica Norberto Oda⁴⁷:

A gente tem liberdade para trabalhar melhor a imagem e às vezes esse melhor nem é deixar ela melhor, é deixar um pouco pior mesmo, é colocar um filtro para deixar com aspecto de uma imagem antiga, uma imagem que é atual. Você tem aquela imagem melhor, mais visível, mas você piorou a imagem colocou um efeito, um filtro ali que vai deixá-la preto e branco, enfim, mas daí depende do objetivo.

Além disso, é possível criar imagens que se assemelhem ao real sem partir exatamente desta realidade ou ainda construir realidades que não fazem parte do mundo de fato e sim de uma construção imagética que figura como realidade estereotipada e fruto da imaginação, não da experiência concreta. Para Quéau (IDEM, p.94):

A imagem de síntese modifica a nossa relação com o real, estruturando-o de outra forma, como instrumento de escrita. Como lugar virtual, a imagem de síntese estabelece ligações inéditas entre preceitos e conceitos, entre fenômenos perceptíveis e modelos inteligíveis.

Como se nota nas rotinas das redações atualmente não há preocupação ou pudor excessivos em alterar as imagens às necessidades da matéria, ainda mais quando os programas são de grandes reportagens e não produções do jornalismo diário. Nesses casos existe uma liberação implícita que permite a alteração do registro, quase como que se o editor de imagens estivesse de fato escrevendo a história, como propõe Quéau.

No programa de reportagens, Globo Repórter, essa alteração é bastante comum para dar mais qualidade estética às cenas ou mesmo para padronizar uma imagem na qual tenha ocorrido algum problema na captura, como explica a editora de imagens Lilian Cavalheiro⁴⁸:

[...] você pode trabalhar sua imagem. Você recebe uma imagem internacional ou uma geração da Amazônia que não é de uma câmera digital, ela chega aqui eu trabalho a textura, mexo no contraste, na cor, dar um equilíbrio que possa ir ao ar. Porque se me

⁴⁷ Entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁴⁸ Entrevista concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

mandar uma coisa lavada, às vezes o equipamento é ruim ou deu algum problema, não dá pra usar, você ficava mexendo nos botões da linear e não salvava, aqui não, você salva. Aqui ela te dá a possibilidade de você ver os ícones do que eu mexi na imagem. Então eu vejo, é como se eu visse um texto, é a mesma sensação.

De qualquer forma, a editora aponta que essa possibilidade de alteração não desobriga o repórter cinematográfico de fazer o registro com qualidade. O apontamento destacado acima é bastante significativo para este estudo. Nota-se que a jornalista Lilian Cavalheiro descreve a edição digital como se estivesse com um texto em mãos. Em outros trechos do depoimento (transcrição em anexo) a editora volta a afirmar que editando no computador percebe a composição das imagens como um texto, ou seja, pode alterar, experimentar, fazer e desfazer, construindo de maneira mais clara a narrativa se comparada à maneira como o trabalho era feito antes da digitalização.

A alteração das imagens está inserida na prática profissional, mas é desconhecida pelo telespectador para que as representações figurem como realidade com maior perfeição, sob a justificativa de oferecerem maior qualidade. Assim, para que a cena seja mais agradável aos olhos do público bastam alguns comandos ao computador e em poucos segundos o registro que não apresentava as tonalidades de cor definidas ou que parecia chuviscada passa a ter a textura de imagens de cinema, como faz a editora do Globo Repórter.

É o que Lilian Cavalheiro chama de “salvar”. Mudando características do registro ela aumenta a qualidade do material que irá ao ar e faz com que pareça mais próximo a uma cena real na ótica do espectador, que jamais imaginará que a operação foi executada. A virtualidade do processo fica escondida na alteração da sequência numérica que para o computador passa a constituir a representação. Na tela simplesmente aparecerá como uma imagem que foi captada com essa qualidade.

No sistema analógico, como aponta a editora do Globo Repórter, esse processo não era tão simples e nem tão eficaz. O editor tentava modificar e melhorar a qualidade do registro, porém não tinha sucesso como hoje. São ações como essas, feitas diariamente pelos jornalistas ou a pedido deles, que manipulam as imagens, vistas posteriormente como representações da realidade simplesmente. Flusser (2008) alerta para esse fenômeno e propõe um afastamento da sociedade em relação à televisão para observá-la não apenas como diversão.

A distância crítica proposta por Flusser (2008, p.89) tem como objetivo uma visão diferenciada das imagens que “postas ao alcance de todos pela telemática aparecerão, de repente, enquanto superfícies aptas a serem manipuladas dialogicamente, como o eram outrora as linhas dos textos”. Com a utilização dos computadores a alteração das superfícies ficou mais fácil, mais rápida e menos perceptível para o receptor. Os processos de alteração são mais sutis e as cenas podem ser vistas como reais com maior facilidade.

O modelo de trabalho na construção da notícia foi alterado com a implantação do sistema digital. A edição de imagens hoje é feita sob outra ótica e outra percepção, a do texto, como descreve Lilian⁴⁹: “você vai, dá um *copy/paste*, muda, vira, volta. Eu consigo fazer isso com a imagem, com o áudio, eu consigo ver o que eu estou fazendo. Visualizo o que eu estou fazendo. Eu não só imagino, além de imaginar, eu vejo”. A imagem de fato se estruturou de maneira semelhante ao texto na tela do computador. Os comandos e as modificações feitas pelo operador são exibidos pelo programa enquanto o profissional trabalha com determinado projeto e executa as operações a que se propõe.

Assim, ele não precisa necessariamente rever a imagem alterada para lembrar, por exemplo, que tipo de efeito ou alteração fez na cena. A operação é apresentada pelo programa em um ícone facilmente identificável. A computação possibilita novos paradigmas aos quais o jornalismo recém-descobriu e ainda estão em fase de experimentação. Lilian Cavaleiro⁵⁰ afirma que esse novo modelo aguça a criatividade por se poder arriscar mais e voltar atrás caso não se alcance o efeito desejado.

Uma dessas experiências é a utilizar a computação gráfica como recurso para contar as histórias. A editora Ana Cristina Vallada⁵¹ admite que há uma recomendação para se criar cenas com esse equipamento, mesmo no jornalismo diário. Este aparato é chamado de “arte” pelos jornalistas e é feito por profissionais especializados, com formação em design ou artes plásticas e com grande conhecimento de computação. Geralmente é utilizado em casos em que não há imagens para representar o que aconteceu, como nas matérias em que se descreve

⁴⁹ IDEM

⁵⁰ IDEM

⁵¹ Entrevista concedida em 18 de dezembro de 2009.

um crime não presenciado pela equipe. No entanto, a jornalista da Rede Globo de São Paulo acredita que é preciso haver critérios para a utilização desse recurso:

A Globo usa as reconstituições com uma certa frequência e até há uma orientação para que usemos se não tivermos imagens do fato. Eu acho que o repórter gravar no local do fato contando o que aconteceu “o ladrão entrou por essa janela, atirou, saiu pela porta...”, fica muito mais real do que uma simulação. Eu prefiro o repórter explicando a reconstituição, é mais real do que os desenhos que são construções do fato. Reconstituição só é razoável se você tentar explicar, por exemplo, porque o avião em Congonhas não conseguiu parar, você tem que colocar informações técnicas que o telespectador não domina. O desenho vai ajudar a entender, são informações que não são do senso comum. Mas está banalizando em situações cotidianas em que não deveria ter. A “arte” deve ser apenas para explicar coisas que as pessoas não entenderiam.

A preocupação em não banalizar a utilização da computação gráfica em notícias diárias demonstra um maior compromisso com a informação, nesse caso, se comparado às matérias produzidas. Quando as imagens utilizadas são aquelas gravadas pelas câmeras, que captam as cenas presentes no mundo, a crença na fidelidade da representação em relação aos fatos é muito maior. Norberto Oda⁵² considera que nos telejornais diários também não se deva utilizar esses recursos em excesso. Para o editor quando uma imagem é gravada pelo cinegrafista para um telejornal “um flagrante, o que quer que seja, e aquilo é do jeito que está e que vai ser exibido para o telespectador depois em casa, não tem essa preocupação de transformar a realidade que ele está ali percebendo”.

E quanto melhor definidas, ou seja, com melhor qualidade visual, maior e efeito de realidade que carregam e também se tornam mais atrativas para o espectador: “se você pegar uma fita em beta e uma imagem digital você percebe mais realidade na atual, apesar de que a gente já vinha tendo uma boa qualidade de imagem antes, a tecnologia já estava avançada, mas agora é ainda mais visível”⁵³. A observação de Ana Cristina Vallada leva à reflexão de como os telespectadores percebem ou não essa diferenciação.

Somente quando a imagem chega ao receptor com qualidade, e no caso da transmissão digital esse ponto é bastante favorável, já que não há

⁵² Entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁵³ Entrevista com Ana Cristina Vallada concedida em 18 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

interferência na recepção (ou o sinal é alcançado com nitidez ou não se recebe nada), é que esse maior efeito (ou sensação) de realidade pode ser percebido. “Você consegue mostrar mais detalhes, você consegue mostrar melhor aquela imagem, com mais nitidez.”⁵⁴ Por outro lado, o equipamento receptor precisa comportar e gerar a definição apurada proporcionada pelo gerador do conteúdo.

Quando o conjunto de fatores se encontra reunido o efeito é o que as primeiras pesquisas com a televisão digital já buscavam: “O digital veio pra fazer com que você interaja com aquele momento. [...] quanto mais você usa o digital, essa qualidade de profundidade, é um ‘3 D’ da vida da pessoa.”⁵⁵ A interação a que se refere Lilian Cavalheiro é decisiva para reforçar a crença de que a representação é cópia fiel da realidade que se prepõe a relatar.

A imersão do espectador na cena diminui o senso crítico. Mergulhado naquela experiência ele terá dificuldade em questionar a virtualidade por trás das imagens e, segundo Vilém Flusser, essa é a lógica da telemática, que domina a sociedade de massa. Uma tendência que, para o filósofo, será reforçada com o passar do tempo e a penetração maior dos atores da sociedade na lógica das telas: “O discurso dos aparelhos se tornará mais e mais imperativo, graças precisamente aos diálogos telematizados” (Flusser, 2008, p.87). A proposta das telas é figurarem como extensão da realidade na vida dos indivíduos e quanto mais parecerem com suas representações, mais fácil será atingir esse objetivo.

Mais do que os textos as imagens possibilitam a construção de virtualidades “já que superfícies se compõem por infinidade de linhas” (IDEM, p.89). Mas só quem opera os aparelhos tem consciência do potencial de manipulação mais elástico apresentado pelas imagens digitalizadas. Para quem apenas recebe a informação elas são maneiras de se divertir ou se espantar ou mesmo se informar, imerso no universo apresentado no televisor.

⁵⁴ Entrevista com Norberto Oda concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁵⁵ Entrevista com Lilian Cavalheiro concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

5 A TENTAÇÃO

O Manual de Ética (1999) editado pelo Sindicato dos Jornalistas do Norte do Paraná apresenta as normas para a profissão votadas pelo Congresso Nacional e em vigor desde 1987. O objetivo do código é fixar as normas da atuação profissional na relação com a comunidade e com as fontes. Neste conjunto são apresentados itens sobre o direito à informação e ainda a conduta, a responsabilidade e os deveres profissionais.

No segundo artigo do Código, relacionado ao direito à informação fica estabelecido: “a divulgação de informação, precisa e correta, é dever dos meios de comunicação pública, independente da natureza de sua propriedade” (Sindicato dos Jornalistas do Norte do Paraná, 1999, p.07). Entende-se informação aqui tanto em texto como imagens ou quaisquer outros recursos utilizados. É fundamental que o que quer que seja divulgado garanta, portanto, precisão e correção de acordo com os fatos presenciados ou não pelo profissional. Para isso, os relatos das fontes de informação são fundamentais, bem como documentos e registros de toda natureza.

Não se pretende aqui discutir a complexa noção de verdade ou mentira. No entanto, para dar sentido à discussão proposta, a intenção é relacionar a noção de verdade com a da realidade presente nos fatos. Para tanto vamos recorrer a BYSTRINA (2009, p.4) que cita TARSKI:

A teoria de TARSKI é uma “reabilitação e um precisamento” (POPPER 1972,351) da teoria de correspondência clássica (aristotélica) da verdade como concordância entre a afirmação e o fato asseverado por ela (todos os Termini, como “afirmação”, “fato”, “concordância” que aparecem aqui evidentemente tem que ser definidos e o caráter gradual e relativo da correspondência tem que ser verificado). A fórmula de Tarski (que está baseada na sua definição de verdade) ficou famosa e diz: “está nevando”, é somente uma afirmação verdadeira quando neva! (TARSKI,1935,268). Tais afirmações de observação singulares – como “está nevando (aqui e agora)” – são a maior parte das frases verdadeiras/falsas tanto na vida do dia-a-dia como também em relatos dos media.

No referido texto o autor lembra ainda que nem todas as afirmações podem ser verificadas, o que não retira o caráter de que a verdade está ligada aos fatos. Portanto, no caso do telejornal as imagens são usadas para referendar as versões, para dar caráter de verdade ao que se afirma. É compromisso do jornalista

apresentar a realidade através de afirmações e representações condizentes com os acontecimentos, possam eles ser conferidos pelo espectador, olhando da janela de casa se está nevando, ou não possam.

Retomemos agora o Código de Ética que, no artigo 8º, garante aos jornalistas o direito de resguardar a origem e a identidade de suas fontes de informação e anteriormente estabelece o compromisso mais importante desses profissionais: “Art. 7º O compromisso fundamental do jornalista é com a verdade dos fatos, e seu trabalho se pauta pela precisa apuração dos acontecimentos e sua correta divulgação” (IDEM, p.07). Já se discutiu anteriormente no presente trabalho a dificuldade em garantir a isenção absoluta do profissional e também a objetividade ao divulgar as informações. Além disso, há ainda a questão da influência econômica das empresas contratantes sobre a produção e mesmo interesses pessoais que possam interferir no conteúdo da matéria.

Para além dessas questões, nos deparamos com o conflito em se estabelecer a noção da realidade. Sendo o real uma construção simbólica ligada a hábitos sociais que depende de convenções, consensos e discursos sobre o universo partilhado pelos integrantes de determinados grupos (CONTRERA, FIGUEIREDO, REINERT, 2004), não passa de uma noção relativa. Noção esta que vem se perdendo ainda mais com o distanciamento social entre os indivíduos. “Não mais vivenciamos, conhecemos e valorizamos o mundo graças a linhas escritas, mas agora graças a superfícies imaginadas” (FLUSSER, 2008, p.15). Essa mudança no comportamento social interfere nas atividades nos mais diversos campos do conhecimento.

Os jornalistas, por exemplo, não compartilham mais com suas fontes da maioria dos fatos que relatam, submetidos à lógica empresarial que impõe sobre a rotina o “império das fontes únicas das agências de notícias” (IDEM, p. 19). Em relatos prontos e informações pasteurizadas para serem divulgadas rapidamente, os questionamentos sobre a informação quase desaparecem.

Os jornalistas operam a construção de um mundo possível a partir de um mundo real, das imagens oferecidas pelo mundo dos fatos, legitimado em um mundo de referência, ao modelo social que estabelece a importância dos fatos, os enquadramentos jornalísticos e seu entorno. O mundo de referência é a matriz onde se constrói o mundo possível narrado, mundo esse que passa a ser muito afetado

pela natureza do digital nas imagens de representação da realidade. (CABRAL, PEREIRA, 2009, p. 3).

Neste contexto, depois de abdicar da experiência e do sentido, a dificuldade de encontrar traços de realidade e de verdade nos relatos fez os jornalistas abrirem mão de certos questionamentos e passarem a se basear na autoreferência:

Possivelmente, após nos rendermos ao fato de que não somos capazes de apreender, dominar o real, abdicamos de com ele nos relacionar, e nos lançamos à empreitada tecnológica de criação de um universo simulado, este sim, supostamente controlável. Indubitavelmente, nossa época apresenta uma predileção pelo simulacro, pelos projetos de biotecnologia que propõe a recriação do mundo (alimentos transgênicos, clonagens), incluindo a recriação da própria espécie humana (pesquisas de DNA), como bem tem apontado Baudrillard. (CONTRERA, FIGUEIREDO, REINERT, 2004, P.24).

O simulacro no universo jornalístico encontra-se em vários momentos na construção da notícia “que ao mostrar a realidade a recria sob um ponto de vista” (PELEGRINI, 2008, p.8). Tanto na escrita de textos que tentam simular a realidade não presenciada, não vivida e, conseqüentemente, não sentida, quanto em imagens. O artifício de simular uma cena acontecida anteriormente para fazer parecer que ela foi presenciada pelas lentes já é prática rotineira no telejornalismo há muito tempo. É uma forma de ilustrar a notícia.

Agora, com a digitalização completa da produção de imagens no telejornalismo, as possibilidades de inserir elementos, retirar, alterar as cores, a iluminação ou mesmo construir todo um universo na tela apenas com recursos gráficos são uma *tentação* que fortalece a base da autoreferência midiática. Fica mais fácil para o jornalista referendar suas versões de qualquer fato com a possibilidade de ilustrar o que se fala utilizando recursos de arte, tanto na construção do universo a que se refere quanto simplesmente adequando a imagem gravada ao que tem interesse em representar.

Com a imagem melhor definida pelos recursos gráficos avançados do computador há uma facilidade em alterar essa representação a partir dos códigos binários (ver cap.4).

Hoje com essas novas câmeras, a gente consegue deixar um céu que não existe, por exemplo. Num programa de natureza, a gente consegue ali trabalhar com a imagem e o céu fica tão azul que você só vê na televisão, quer dizer, é uma imagem falsa. Então mesmo essa tecnologia permitindo que você tenha uma imagem mais clara, mais parecida com o real, a gente tende a deixar a imagem mais bonita do que ela é de fato.⁵⁶

Operações como essa facilitam o trabalho do editor em vários sentidos. Em alguns momentos é a melhoria da imagem para atrair a audiência, em outros para se adequar ao que narra o texto (como deixar o céu ou o mar mais azul para parecer mais bonito, mais atrativo) ou mesmo para dissimular uma informação, que não se queira que seja notada, ou ainda ressaltar um ponto considerado mais importante. As construções feitas pelo olhar do cinegrafista já executam seleções na imagem, mas na edição do material lançar mão de operações que modificam a cena é o que consideramos uma *tentação* para executar o que Jean Baudrillard (2001, p.75) chama de “Crime Perfeito”:

Com o código e a decodificação binários, a dimensão simbólica da linguagem está perdida; a materialidade, a multiplicidade e a mágica da linguagem foram apagadas. No limite extremo da computação e da codificação e clonagem do pensamento humano (inteligência artificial), a linguagem como meio de troca simbólica torna-se uma função definitivamente inútil. Pela primeira vez na História, nós nos deparamos com a possibilidade de um Crime Perfeito contra a linguagem, uma *aphanasis* da função simbólica.

Tudo hoje pode ser representado pelos desenhos, pelas construções gráficas. Exige-se ver em imagens na tela tudo o que se está descrevendo ao telespectador. E pede-se qualidade, beleza, ainda que seja para visualizar o trágico, o grotesco, a plástica da cena é valorizada. O jornalista hoje “trabalha com tantos efeitos na edição no nosso trabalho, que muitas vezes a gente até involuntariamente acaba meio que modificando essa realidade”⁵⁷. As mudanças são vistas como necessárias pelos profissionais para não frustrar as expectativas do público que quer ver o que está sendo descrito em imagens, sejam elas registradas por câmeras, sejam gráficos sofisticados que ajudem a decifrar os textos.

⁵⁶ Entrevista com Norberto Oda concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁵⁷ IDEM

Nas entrevistas realizadas com editores para a presente pesquisa operações como essas foram descritas como tentações para facilitar o trabalho, como descreve Ana Cristina Vallada⁵⁸:

Tentador sempre vai ser. Qualquer coisa que você pode fazer para resolver o seu problema de forma mais fácil e mais rápida, é uma tentação. Você pode melhorar a imagem sem ter que voltar pra rua, pode fazer uma arte para cobrir um off que não tem imagens. É tentador, mas é uma daquelas coisas na vida que a gente tem que resistir, porque jornalista tem que contar fatos. Quando você está pressionado pelo tempo, você se sente tentado, mas se você ceder perde o rigor. Vai chegar uma hora lá na frente que não dá mais para confiar no que a gente fala então não pode abusar.

Vallada admite que operações para modificar a imagem são executadas em situações em que o cinegrafista por algum motivo errou na iluminação. É uma situação que vem se tornando comum, mas o que a editora não admite é distorcer a informação: “Se o cinegrafista errou, você arruma, mas tem que ter um limite para não distorcer as coisas. Não pode colocar mais luz num lugar escuro ou mais vermelho para dar mais dramaticidade.”⁵⁹ Portanto, a possibilidade existe e ceder à tentação ou não vai depender do profissional.

Aqueles que conhecem e estão mais preocupados em seguir o código de ética profissional provavelmente se sintam freados a resistir ao uso desses artifícios na prática profissional. “As possibilidades existem para você transformar um fato, modificar, enfim, isso pode perfeitamente, vai depender da responsabilidade do editor que estiver trabalhando com esse material e do objetivo dele, de quanto essa pessoa quer passar de verdade nessa história.”⁶⁰ Nos telejornais diários a utilização destes recursos é muito questionável: “a gente tem que ter um radar ligado o tempo inteiro para detectar quando isso está sendo exagerado. No telejornal, quando o fato é importante, eu acho que esses recursos todos têm que ser dispensados”⁶¹.

Portanto, os próprios jornalistas posicionam-se contrários a ceder à tentação e modificar as imagens, reconhecendo que esta é uma forma de interferir na realidade mediada:

⁵⁸ Entrevista concedida em 18 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁵⁹ Entrevista concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁶⁰ Entrevista com Norberto Oda concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁶¹ IDEM.

[...] tem que se tomar um pouco de cuidado porque não é todo programa que permite esses recursos. Um telejornal, se você for trabalhar uma notícia eu acho que não tem sentido, aquela coisa da verdade do fato, ai não há porque você modificar aquilo que veio da rua já que a ideia é passar o que foi registrado, o que aconteceu, da maneira mais fiel possível. Em produções mais elaboradas acho que cabe perfeitamente, como programas que falam da natureza ou coisas mais subjetivas que trabalham com beleza acho que daí cabe perfeitamente⁶².

E mesmo nos programas produzidos há um consenso de que é preciso cuidado na utilização das ferramentas que produzem efeitos nas imagens e alteram suas qualidades, para evitar que se tenha uma “Hollywood”⁶³ ao invés de jornalismo, pelo bem da informação. Um exemplo dado por Lilian Cavaleiro é a fusão, recurso que possibilita a sobreposição de imagens passando de uma a outra de maneira mais suave para evitar que haja uma sensação ruim ao olhar de descontinuidade na cena. Esta é uma ferramenta bastante comum, utilizada com certa frequência pelos editores, até porque não altera a imagem em si, apenas sobrepõe uma a outra. Mas mesmo o uso desse efeito é questionado pela editora do Globo Repórter em matérias do chamado *hardnews*:

Eu sou a favor do corte seco, sem fusão, fusão é uma coisa que tem que ser usada quando for muito necessário porque perde totalmente o momento. É muito mais difícil você editar em corte seco, porque quando você tem o recurso, você não precisa dar continuidade. Você faz fusão e resolveu. Mascara, com certeza. É muito mais difícil você construir em corte seco.⁶⁴

Com a fusão um movimento se sobrepõe ao outro, quebrando o ritmo da narrativa, para dar a ilusão de que as cenas se sucederam. É uma forma de enganar o olhar que não era possível de executar na edição linear, analógica. Esse era um recurso restrito às mesas de corte e era utilizado em alguns momentos do telejornal, como quando termina a matéria e volta o apresentador na tela. Até hoje esse efeito é utilizado para não haver um choque de imagem que possa gerar um desconforto para o telespectador.

É interessante notar que apesar desta consciência dos editores (de que os efeitos e as simulações com a utilização de grafismos interferem na

⁶² IDEM.

⁶³ Entrevista com Lilian Cavaleiro concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁶⁴ Entrevista com Lilian Cavaleiro concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

construção da realidade a que se propõe o jornalismo diário) isso acontece com certa frequência no noticiário. Em qualquer edição nacional, por exemplo, veremos alguma matéria, principalmente no relato de crimes, em que são usadas artes para contar o que aconteceu.

Quanto aos recursos de alteração de imagens, não é possível determinar em que situações e nem com que frequência eles estão ocorrendo a partir da digitalização, mesmo porque não conseguimos identificar quando tais operações foram ou não realizadas. Fato é que essa possibilidade aguça a vontade de construir cenas e universos que se pareçam perfeitos para se encaixarem nas pretensões do editor ao criar uma matéria. Ele passa então não mais a apenas fazer o encadeamento de cenas e sons. Com os recursos gráficos, o editor pode tornar-se criador das notícias com suas versões próprias dos fatos.

O objetivo deste capítulo é discutir de que maneira essas criações e alterações, que são possibilitadas pelas imagens técnicas digitalizadas, interferem na construção da notícia e as implicações éticas de tais procedimentos. Para tanto, vamos recorrer a Flusser, na análise das características da superficialidade da imagem, a Couchot, na questão da manipulação da superfície, a Baudrillard, na análise do hiper-real, a Norval Baitello Júnior, para orientar a questão da devoração de referências, complementando com a visão política e social proposta por Octavio Ianni, entre outros autores que possam embasar a discussão crítica.

5.1 A CRIAÇÃO DE NOVOS MUNDOS E A ALTERAÇÃO DAS SUPERFÍCIES

A televisão em alta definição é a da imagem produzida pelo computador. É a representação que possibilita o controle total por parte do produtor a partir da construção *pixel por pixel*, fragmento por fragmento, de cada cena. Tudo pode ser criado a partir dos números para ser visto como expressão da realidade. Só depende do *software* e da criatividade do operador. Para COUCHOT (2004, p.42), essa lógica faz com que a imagem numérica não mantenha mais nenhuma relação direta com o real, “nem física, nem energética”. A realidade nesses casos, para o autor, encontra-se apenas nos circuitos eletrônicos do computador. É, portanto, virtual.

A imagem torna-se imagem-objeto, mas também imagem-linguagem, vaivém entre programa e tela, entre as memórias e o centro de cálculo, os terminais; torna-se imagem-sujeito, pois reage interativamente ao nosso contato, mesmo a nosso olhar: ela também nos olha. O sujeito não mais afronta o objeto em sua resistência de realidade, penetra-o em sua transparência virtual, como entra no próprio interior da imagem. O espaço muda: virtual, pode assumir todas as dimensões possíveis, até dimensões não inteiras, fractais. (IDEM).

Desta forma, a linguagem imagética toma um outro rumo, segue uma nova ordem visual, não mais ligada à captação ótica, à concepção a partir do que é visto no mundo, mas passa a ligar-se ao que é imaginado pelo operador e criado ou modificado por ele. Para dar lógica à construção o criador utiliza-se de leis racionais que descrevem ou explicam os movimentos que se pretende representar, como descreve Couchot (2004, p. 43):

Dessa maneira, criar a imagem (de animação) de um sol se pondo, num mar agitado por ondas, será recriar numericamente um mundo virtual aonde os raios vêm se refletir na superfície da água de acordo com as leis próprias da luz, aonde as ondas se deslocarão de acordo com as leis da hidrodinâmica. Simular visualmente a evolução de um cardume de peixes em seu meio natural será aplicar modelos de comportamento animal, capazes de explicar as mútuas interações entre os peixes, suas relações a eventuais predadores, diversos tropismos etc.

As construções do universo numérico são baseadas em leis, em regras, são conceituais, interpretações do mundo “acentuadas, teorizadas, argumentadas, formalizadas” (IDEM). São figurações do universo visível de maneira idealizada, moldável pela vontade do programador. Essas operações acabam representando um real purificado ou refinado, como define COUCHOT (2004), pelas operações dos números. É uma forma de expressar os pensamentos em imagens, transformar conceitos, formas mentais, em cenas e dividi-las, como faz o desenhista ou o pintor. No entanto, podem-se usar imagens com a intenção de dar a ilusão de terem como origem um registro ótico, quando podem ser somente criações da mente.

Em muitas situações não há como fazer a distinção entre o que foi captado por uma lente ou construído por fragmentos de imagens. “Os programas de síntese da imagem podem agora produzir imagens perfeitamente ‘realistas’, indiscerníveis das fotografias ou das tomadas reais” (QUÉAU, 2004, p.93). Essas

imagens são versões de modelos que se parecem tanto com eles que geram uma hibridação entre “o real e o virtual, entre o sintético e o natural. Metamorfoses contínuas poderão encadear-se entre essas representações” (IDEM, p.96). Tanto a criação da superfície pode se confundir com uma imagem com bases óticas, como o contrário.

Hoje a televisão não apenas representa a realidade, ela constrói a realidade (SCOLARI, 2009). A análise de Scolari não trata apenas do aspecto de criar imagens, mas principalmente por estar cada vez mais falando de si mesma, de seus próprios programas e de acontecimentos por ela promovidos. O próprio fato de mostrar seus bastidores, exibir suas redações, câmeras, processos construtivos, é uma forma de aproximar o telespectador, fazer parecer que ele conhece os processos produtivos e, portanto, está mais preparado para interpretar os produtos que recebe. No entanto, a televisão só se deixa ver até o ponto que deseja. Esconde e encobre muitas formas de simulação.

Uma das maneiras de simular o que não existe começa no registro das imagens. As câmeras estão cada vez mais sofisticadas e utilizam recursos como filtros de cores que podem, no instante da captação, gerar um mundo distorcido. Um céu mais azul que o azul do céu, como exemplificou o jornalista Norberto Oda⁶⁵. Esta imagem pode ser depois tratada em uma ilha de edição e voltar a ter um céu de um azul mais pálido ou ganhar nuvens e até mesmo ficar nublada. Existe uma outra questão que altera o registro contra a vontade de quem o captou e mesmo dos editores. Atualmente a televisão está operando com um sistema híbrido entre a alta definição (High-definition ou HD) e a definição padrão (Standard ou SD).

Como as câmeras de alta definição são caras e o material gerado por elas é complexo e tem um grande volume de informações, sobrecarregando os servidores, no jornalismo diário ainda são usadas câmeras standard, que são digitais, mas não em alta definição. Elas permitem imagens digitalizadas com qualidades melhor do que a algumas analógicas que vinham sendo utilizadas, no entanto, não oferecem toda a definição que já possui a imagem digital. E quando se utiliza na produção uma câmera com qualidade superior parte da informação pode se perder no momento de editar e de transmitir esse material, de acordo com Samuel Kobayashi⁶⁶:

⁶⁵ Entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁶⁶ Entrevista concedida em 29 de julho de 2009 (transcrição em anexo).

Vamos dizer que a quantidade de informações que você capta num primeiro momento é muito maior, e você converte para standard tem uma coisa chamada lei do funil, se você tem um material nativo de boa qualidade e você converte para standard, vamos supor, é um material bom, mas o que você captou em analógico digital e vai fazer um *up-converter* para high definition, é a mesma coisa que você pegar um pedaço de pano de 720 x 480 mm e puxar para 1920 por 1080 milímetros, você vai puxar, agora, ali no buraco não tem informação.

Ou seja, uma imagem standard transmitida em alta definição não terá o mesmo resultado de uma outra gravada em HD. O mais comum hoje, já que a TV Digital não chega à maioria das residências do país, são imagens gravadas em alta definição (excluindo-se o jornalismo diário que ainda não utiliza essa tecnologia) que são vistas no modo standard. Em situações como essa o telespectador mais atento pode perceber uma qualidade superior de imagem, mas não captará o registro com a mesma definição com a qual foi executado. Assim, neste período de transição de tecnologias, muitas informações estão sendo perdidas e, naturalmente, os registros têm pequenas alterações nessa conversão.

As imagens de síntese possibilitam todas as operações e muitas vezes em poucos minutos. Philippe Quéau (2004, p.95) vê na mistura das imagens de computador com as do vídeo uma “autêntica e nova mídia que casa habilmente as capacidades da telemática com as da imagem de síntese”. Neste novo veículo são possíveis manipulações e trucagens de toda sorte, basta que se encontrem adeptos para executá-las, o que não será difícil.

A fronteira entre o verdadeiro e o falso torna-se cada vez mais impalpável, e as balizas que permitem distinguir os diversos níveis de verdade das representações e de avaliar a sua credibilidade tornando-se cada vez mais difíceis de controlar. As técnicas de numerização e de virtualização põem todas as informações no mesmo plano simbólico quaisquer que sejam os seus graus de abstração, e permitem teoricamente todas as passagens entre o real e o virtual, qualquer mistura de natureza e de artifício. (IDEM, p.96).

Levando-se em conta o contexto de convergência midiática para o qual a televisão ruma no momento em que se digitaliza, um novo ambiente bastante complexo está se formando, não apenas tecnicamente como também nas possibilidades de discursos textuais e discursivos (MÉDOLA, 2009). Os dispositivos digitais tanto de imagens quanto de som e mesmo de texto são agora interoperáveis

e possibilitam a mistura de linguagens e elementos de várias mídias. Um vídeo pode ter uma foto inserida, o áudio disponibilizado na internet por uma emissora de rádio pode ser usado na televisão, assim como o contrário, e os profissionais tornam-se multimídia, assim como suas criações.

Esse tipo de representação não permite mais um olhar ingênuo, uma interpretação como se fossem fundamentadas apenas e propriamente na realidade. É preciso uma visão crítica, como a proposta no item 5.2, para evitar a devoração das referências da sociedade que tem no noticiário da televisão um ponto fundamental de informação, representando a única fonte de notícias para 56 por cento da população brasileira, segundo uma pesquisa da agência Reuters (VIZEU, 2008, p.11).

5.1.1 A superficialidade das imagens técnicas

Até aqui se discutiu a complexidade das imagens técnicas (consequentemente as digitais) e os recursos que se pode utilizar para agregar elementos a essas representações. Agora trataremos de uma outra dimensão desses arquivos, baseados em códigos numéricos, que é apresentado por Vilém Flusser e que propõe a superficialidade das imagens criadas por pontos. O autor destinou um livro inteiro o qual chama de “elogio da superficialidade” (2008) para fazer perceber o que há (ou não há) na superfície dessas criações. A obra foi publicada recentemente e apesar de escrita há décadas é muito atual na discussão a que se propõe.

Lembrando que as imagens geradas pelos computadores não possuem uma dimensão material, são interpretadas a partir de códigos binários e então se fazem visíveis na tela, começamos a compreender o pensamento sobre a superficialidade de sua natureza:

As imagens tradicionais são superfícies abstraídas de volumes, enquanto as imagens técnicas são superfícies construídas com pontos. De maneira que, ao recorrermos a tais imagens não estamos retornando da unidimensionalidade para bidimensionalidade, mas nos precipitando da unidimensionalidade para o abismo da zero-dimensionalidade. Não se trata da volta do processo para a cena, mas sim da queda do processo rumo ao vácuo dos *quanta*. A

superficialidade de que se pretende elogiar é a das superfícies que se condensam sobre semelhante abismo. (FLUSSER, 2008, p. 15).

Existe um duplo sentido no “Elogio da superficialidade” proposto por Flusser. Pode-se entender aqui a superficialidade em dois aspectos distintos. Tratemos primeiramente do conceito de superfície material que foi eliminado nas imagens técnicas. No prefácio do livro de Flusser, que na edição brasileira recebeu o título de *O universo das imagens técnicas - o elogio da superficialidade*, Norval Baitello Júnior (2008, p.10) explica esta questão da seguinte maneira:

A imagem técnica ou tecno-imagem é a imagem da pós-escrita, não mais feita de planos ou superfícies, mas de pontos, grânulos, pixels. É aparentemente regressiva ao retornar a uma suposta bidimensionalidade, mas a rigor ela não é feita de duas dimensões como os suportes que as transmitem, as telas de televisores, de painéis, de monitores. Uma vez que é feita de pontos, é nulodimensional, é da ordem do grau zero do espaço. [...] Assim se constituem aparências de coisas a partir da ‘coagulatio’ momentânea e fugaz de não-coisas, de pontos de dimensão zero, entidades sem corporiedade.

A mesma falta de espaço registrada na constituição das imagens técnicas, que permite infinitas alterações virtuais, levou o homem, ainda segundo Baitello Júnior, a uma escala de abstração tamanha que reduziu os gestos a um “tatear que não requer sutileza na recepção de sinais nem diferenciação de texturas e taticidades: apenas apertar botões e teclas” (IDEM, p.11). E aos poucos se está rumando para diminuir ainda mais esses processos com os comandos diretamente na tela, onde tudo o que se faz é encostar o dedo e arrastar os ícones. O gesto é sempre o mesmo.

Portanto, estaríamos subtraindo as dimensões dos objetos “de três para dois, para uma e para zero dimensões” (IDEM). Em pouco tempo não precisaremos mais nem tocar a tela. Os comandos serão dados pela voz ou mesmo interpretando as ondas de pensamento e, finalmente, estaremos totalmente digitalizados, virtualizados. “Por isso, diante da perda total do espaço só se pode fazer um ‘elogio da superficialidade’” (IDEM). Flusser então faz com que se perceba a dimensão da importância da superfície, das dimensões que estão sendo anuladas do cotidiano.

Por outro lado, podemos concluir do “elogio à superficialidade” um outro aspecto irônico (presente em toda a obra de Flusser), que é o sentido de algo sem profundidade de conteúdo, não passa de uma representação superficial. Tal ponto seria o segundo sentido implícito no título e se refere, igualmente, às imagens técnicas. Importa aqui perceber que Flusser critica a natureza dessas representações apontando que ao se aprofundar nelas não se encontra nada, é o “vácuo do quanta” (IDEM, p.15). Portanto, elas empobrecem o pensamento, os diálogos, as relações sociais, só podem ser tateadas pelas pontas dos dedos munidos de teclas ou telas, não são palpáveis, apenas “calculáveis” e por isso geram conceitos secundários.

Os cálculos que constituem as imagens técnicas proporcionam ao homem uma nova dimensão de abstração capaz de “transformar a si próprio em jogador que calcula e computa o concebido” (IDEM, p.17). O que para alguns pode parecer progresso, na visualidade proposta por Flusser (IDEM, p.18) a análise é outra, a saber:

O propósito de toda abstração é o de tomar distância do concreto para poder agarrá-lo melhor. A mão segura volumes para poder manipulá-los, o olho contempla superfícies para poder imaginar volumes, o dedo concebe para poder imaginar, e a ponta do dedo calcula para poder conceber. Abstrair não é progredir, mas regredir [...].

O universo das imagens sem dimensão concreta é o chamado por Flusser de “pós-histórico” (IDEM, p.23) que apresenta um novo nível de consciência aos homens, em que as linhas de raciocínio foram quebradas. Não há mais linearidade, as contas, os pedaços das imagens e das coisas estão soltos, podem ser agregados aleatoriamente, não há mais que se seguir uma ordem lógica, linear. As superfícies constituídas por números estão desintegradas e ao mesmo tempo podem se misturar, como no jogo de inserir fotografias nos vídeos e de fazer com que ambos (imagem estática e em movimento) pareçam a mesma coisa. E por um lado são mesmo iguais, já que têm como origem pontos agregados e como fundo a *nulodimensionalidade*.

[...] esse objeto digital, tateado na sua contra-referencialidade imaginada e imaginária, se situa em um panorama vazio de cognição, porque não reproduz qualquer conhecimento anterior,

surge sempre como novo e intocado e se apresenta como uma metáfora, um devaneio visual muito distante daquela dimensão “espetacular” da imagem-consumo. Ante os bits digitais, tudo é mínimo, transitório e sem ambição de sobrevivência, embora altamente participativo como estímulo cognitivo ou acúmulo de experiências. (FERRARA, 2009, p.15).

A superficialidade (enquanto conteúdo) da imagem técnica encontra guarida em sua efemeridade, no fato de serem substituídas constantemente por outras. Um processo que caracteriza propriamente a televisão onde uma cena sobrepõe a outra e o volume de imagens é tão grande que, sem intervalo, elas nem bem se mostram e já são esquecidas. Ao mesmo tempo em que despertam emoções, as sensações provocadas não duram mais do que poucos instantes, logo são esquecidas porque o espectador já está em busca de novas experiências (BAITELLO JÚNIOR, 2005).

Para quem produz essas imagens o tatear é incessante. Primeiro nos botões das câmeras que registram as cenas, depois nas teclas dos computadores, editando, transformando, manipulando sem apalpar, executando processos na virtualidade. “As pontas dos nossos dedos são feiticeiros que embaralham o universo” (Flusser, 2008, p.31). O produtor de imagens técnicas embaralha os pontos pretendendo significar cenas, ponto por ponto, com a intenção de ser mais eficiente, mais fiel, quando comparado aos produtores de imagens tradicionais. Acredita ter referências mais objetivas porque captadas por lentes, mas Flusser (2008, p.29) esclarece: “não passam de superfícies sobre as quais as cenas significadas por elas deixaram seus traços ponto por ponto”. São representações calculadas por programas que, ao aparecerem materializadas em uma tela ou no papel, ocultam as operações numéricas de que se constituem.

O produtor de imagens técnicas não é capaz de ver como se dá o processo numérico que vai constituir a cena posteriormente na tela.

O gesto de escrever com máquina é gesto transparente. Posso observar como a tecla levanta mecanicamente determinada alavanca que vai imprimir a letra escolhida sobre a folha. Posso observar como o rolo da máquina avança para dar lugar à letra seguinte. No caso da produção de imagens, o gesto não é transparente. Ao apertar determinada tecla estou iniciando processo complexo no interior da caixa preta do aparelho. É que aparelhos não são máquinas, explicáveis mecanicamente. No entanto, o milagre do cálculo e da computação, inscrito em teclas é fundamentalmente o mesmo. (FLUSSER, 2008, p.32).

Quando se produz esse tipo de imagem no interior de um equipamento o produtor está sujeito a interpretações do aparelho. Ele tem como objetivo informar, no entanto, tudo o que faz é “produto do acaso” (IDEM, p.27). São os programas que juntam os elementos como um “acidente programado” (IDEM) que poderia ser computado pelo computador a fim de saber todas as imagens que um dia serão criadas, já que todas são frutos dos cálculos possíveis. A acidentalidade da programação possibilitada pelos aparelhos não é aparente. Quem executa o processo não crê estar criando acidentalmente e sim intencionalmente.

O produtor, desse modo, não tem garantias de que conseguirá como resultado final exatamente o que pretende expressar, tudo depende do programa e das possibilidades oferecidas por ele. O resultado do gesto de tatear pode não corresponder ao que o produtor visualizou e tentou retratar. “Não porque tenha intencionalmente provocado determinados cálculos para simular a realidade, mas simplesmente porque o programa interpretou os comandos de maneira diversa. O programa produtor dos acidentes” (FLUSSER, 2008, p.27) é que define como o gesto será interpretado. A palavra final é do *software*.

O tatear de teclas, portanto, é como um jogo no escuro em que “os aparelhos são programados para criarem situações pouco prováveis” (FLUSSER, 2008, p.26) e, no entanto, para Flusser, todas as situações poderiam ser apresentadas por um supercomputador que fosse capaz de calcular todas as combinações numéricas disponíveis em seu interior. O produtor não é consciente sobre esses processos, ele tateia as teclas em busca de algo “se move cegamente com a esperança de encontrar algo, como que por acidente”. O jogo de teclar e ver a cena em uma superfície exerce um encantamento sobre o produtor:

Sobretudo se considerarmos a comunicação que decorre do digital, esse “tatear” supõe um estranho questionamento histórico, porque os objetos a “tatear” não chegam jamais a ser “tateados”, visto que, sem lugar e sem referentes, são hiper-reais, conforme quer Baudrillard, e oferecem-se ao conhecimento à revelia da história que poderia localizá-los ou lugarizá-los. (FERRARA, 2009, p. 15).

Como criações hiper-reais as imagens produzidas tecnicamente nos computadores se prestam à execução voraz da devoração de referências “do mundo real e histórico, com sua massa de tensões e contradições” (BAUDRILLARD, 2001,

p.73) que poderiam garantir o contato com os fatos de maneira mais objetiva. Esse é o assunto em discussão a seguir.

5.1.2 O HIPER-REAL E A DEVORAÇÃO DE REFERÊNCIAS

Construída por meio de cálculos invisíveis dentro das caixas pretas, que escondem os processos de construção, a estética das imagens digitais é a da perfeição. De um mundo mais perfeito do que o que se vê com os próprios olhos. Modelo conceitual de tudo, criação não necessariamente ligada ao que há no mundo, representação da representação, que pode sofrer interferências para aperfeiçoar o conceito até que não reste da realidade nada além de traços. “Estamos lidando com uma tentativa de construir um mundo inteiramente positivo, um mundo perfeito, expurgando de toda ilusão, de toda espécie de mal e negatividade, isento da própria morte” (BAUDRILLARD, 2001, p.73). É a hiper-realidade dos modelos com origem em uma realidade excessiva (porque idealizada) definida por Baudrillard (IDEM) que está presente na mídia e que é gerada por ela.

Tais modelos tomam o lugar da realidade, são construídos com esse objetivo já que “os simuladores atuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação” (BAUDRILLARD, 1991, p.8). Como construção do sujeito a hiper-realidade se fundamenta em uma perfeição impossível de se encontrar em outra instância. Com isso a simulação da realidade acaba em uma liquidação de todos os referenciais, o que Baitello Júnior (2005, p.97) chama de *Antropofagia impura* – as imagens devoram corpos e com eles se vão as referências do homem que acaba por “expropriar a si mesmo”.

Como criações simuladas, sem fundamento, as ligações com a história ou com qualquer referente são eliminadas. Não há lastro histórico nas criações simuladas, “produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera” (BAUDRILLARD, 1991, p.8). Em tais criações, no entanto, o homem pós-moderno se envolve para tomar as imagens desse não-lugar da tela como a própria realidade.

Enquanto efeito, a imagem está a serviço de uma causa que a agencia e subordina, fazendo-a simulação do real e do social,

fazendo-a simulação de uma comunicação realmente interativa. Enquanto efeito, a imagem se circunscreve à lógica linear que patrocina relações de causa e consequência e banalizam o processo comunicativo, na medida em que o reduz ao simples efeito hegemônico de uma imagem redundante do próprio consumo ou da crença no poder do capital. (FERRARA, 2009, p.10-11).

A imagem serve à hiper-realidade. Simula uma comunicação e “simular é fingir ter o que não se tem” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Na televisão, já ficou demonstrado anteriormente, esta é uma prática comum. Como meio presente no cotidiano dos indivíduos em todo o mundo ao executar essas operações a influência provocada na vida das pessoas é grande, como define Octavio Ianni (2003, p.149, 150) a respeito do que faz a TV:

Registra e interpreta, seleciona e enfatiza, esquece e sataniza o que poderia ser a realidade e o imaginário. Muitas vezes transforma a realidade, seja em algo encantado seja em algo escatológico, em geral virtualizando a realidade em tal escala que o real aparece como forma espúria do virtual.

Octavio Ianni denomina a televisão como o “Príncipe Eletrônico”, fazendo uma alusão à conhecida obra de Maquiavel, *O Príncipe*. O autor considera essa uma das mais notáveis criações da Indústria Cultural, justamente por sua influência política e social que impregna o imaginário dos indivíduos e coletividades. Como consequência da virtualização do mundo de forma generalizada na televisão Ianni aponta a geração de uma vasta multidão solitária: “são muitos os que se transformam em criações da mídia televisiva, na qual muito do que ocorre no mundo se revela entretenimento, publicidade, consumismo, espetáculo” (IANNI, 2003, p.154).

Estão todos entregues à hiper-realidade enquanto é “a televisão que nos olha, e que é por que nos olha que ela nos impede de ver” (BAUDRILLARD, 2000, p.5). O olhar da televisão para o telespectador, segundo Baudrillard, se dá a partir de um ponto cego, do nada, fazendo com que “nada lá dentro, em tudo o que a televisão nos dá a ver, nos diga mais respeito” (IDEM). São “devorações cotidianas anônimas que se perpetram à revelia do conhecimento público, porque rotineiras [...] e sem caminho de volta” (BAITELLO JÚNIOR, 2005, p.97). A televisão como parte da rotina nos permite olhar, mas muitas vezes suprime a reflexão em conteúdos banalizados e imagens devoradoras.

Isso se dá em consequência de uma crise que atingiu o pensamento no final do século XIX assim descrita por Marcio Acselrad (2009, p. 1-2):

Trata-se da experiência da perda dos fundamentos e referências que davam suporte a todo o modo de pensar ocidental. Pela primeira vez desde que iniciara a aventura metafísica, o homem pôde se experimentar como desprovido de uma base de sustentação sólida. Não se quer dizer com isto que até então não houvesse críticas a estes princípios e que eles sempre tenham sido aceitos passivamente. Vários foram os pensadores com a coragem de enfrentar a verdade estabelecida, muitos dos quais com o sacrifício das próprias vidas. A novidade é que, no século dezenove, não se trata mais apenas de críticas esporádicas mas da radical experiência de que o fundamento pode não existir mais. As crenças de diversas ordens, e a última delas, a crença no poder absoluto da razão, começam a ser dissolvidas e tem início então a experiência de um sem fundo, da falta de uma identidade primordial que dê sentido à existência.

Em consequência dessa “perda de identidade”, descrita pelo autor, encontra-se um indício, da “perda do real e do advento da era da simulação que será vivenciada com mais força no século vinte” (IDEM). Um dos problemas identificados na vida à época e que pode ser responsável por essa crise do pensamento é a vida controlada pelas máquinas que não “dá chances para exercer sua criatividade” (IDEM). O homem, pouco a pouco, cede espaço para o automático, para o pensamento padronizado. E mesmo a crítica não encontra guarida na contemporaneidade: “o problema é que a crítica não parece mais fazer diferença. Já está a tal ponto incorporada à sociedade do espetáculo que esta não mais a teme. A crítica está sob controle. Tudo está sob controle (IDEM)”. Controle esse que Flusser relega aos aparelhos sociais, ao conjunto deles.

A devoração das referências da realidade palpável se dá em uma invenção coletiva, para BAUDRILLARD (2000, p.6) “nós nos inventamos a tele(verdade) para nos remetermos nossa imagem e criamos um simulacro de troca com a realidade. Tudo que vemos nas telas não é senão retorno-imagem que funda o efeito de realidade por um simulacro de troca”. A imagem é capaz de repetir um acontecimento registrado infinitamente, enquanto o momento mesmo do acontecido jamais voltará a ser realidade. E a cada vez que se exhibe na televisão novamente a cena em questão, ela transforma a própria realidade do sujeito “ela a sobressignifica, ela unifica-a como sentido – e assim fazendo cria o choque” (IDEM). A realidade

transformada é hiper-realidade e faz perceber que o próprio real perdeu o sentido, só ganha formas quando registrado em imagens que fazem com que ele desapareça.

Nesse ciclo repetitivo e interminável, Jean Baudrillard aponta para a ideia de que o real está a todo tempo ameaçado pela virtualidade das imagens e que em algum momento podemos abrir mão “do sentido e da realidade” (IDEM, p.8). Nas imagens que se tornaram “espetaculares” para servir ao modelo da televisão, que se propõe a espantar, a ser diferente, a oferecer o novo e o inusitado, não há preocupação clara e constante em manter uma referência com o real, até porque a distinção entre informar e entreter já foi eliminada.

“Um dos segredos do príncipe eletrônico é atuar diretamente no nível do virtual. Beneficia-se amplamente das tecnologias e linguagens que a mídia mobiliza para realizar e desenvolver cotidianamente a virtualização.” (IANNI, 2003, p.163) Tudo na televisão é ou pode ser simulado, está no nível da hiper-realidade e como seu elemento fundamental são as imagens e todas elas contribuem “para que a mundivisão da sociedade se altere” (FLUSSER, 2008, p.21). A TV está transformando e devorando o universo imaginário fazendo com que “a rigidez da circunstância, anterior à produção de imagens, seja substituída por fluidez e maleabilidade” (IDEM). Ou seja, não precisamos mais dos acontecimentos para vivenciar qualquer realidade. Com imagens criadas pela virtualidade é possível crer estar tratando do mundo real.

Essa é a situação que acontece com os mundos criados ou simulados pelo jornalismo em seu departamento artístico. Desenhos cada vez mais detalhados tomam lugar da cena, do acontecido para descrever um fato e convencer como instrumento real, possível, aceito. E então se dá o que previa Flusser: “a maré *kitsch* de banalidades, a diminuição no nível intelectual, moral e estético da sociedade, reforçará o totalitarismo dos aparelhos” (FLUSSER, 2008, p.87). Atualmente os diálogos por meio das telas são dominados pelas imagens e elas tornam o discurso dos aparelhos mais imperativo. A sociedade se vê à mercê das imagens criadas por ela mesma e toda tentativa de interação para mudar esse domínio apenas oferece mais elementos para reforçar os argumentos predominantes.

O homem histórico descrito por Vilém Flusser em *A filosofia da caixa preta* e em *O universo das imagens técnicas* é aquele que está ligado aos textos,

que vê o mundo a partir das linhas em uma sequência ordenada e lógica. Ele se debruça sobre o mundo para decifrá-lo, buscando explicações e interpretações, nas frases dos livros. É diferente do indivíduo de hoje:

Depois da decomposição do universo em elementos pontuais (e depois da decomposição da consciência em bits de informação), essa postura histórica se tornou “inoperante”: como os fios ordenadores dos sinais em códigos as desintegraram, o universo perdeu o seu caráter de texto, tornou-se ilegível. Nada há a explicar e interpretar em um mundo que consiste de partículas soltas. Em outros termos: os “sinais” de que o mundo emite nada significam não, não são “vetores de significado”. O mundo se afigura como conjunto absurdo, e a existência absurdamente jogada em tal mundo absurdo procura em vão ater-se a algo. (FLUSSER, 2008, p.50).

Voltamos aqui a questão da superficialidade das imagens técnicas na questão de seu conteúdo. Para Flusser elas não são espelhos, não explicam o mundo (como as imagens tradicionais), mas informam o mundo e a informação a que remetem é a de que não há nada por trás delas: “trata-se de conferir significado ao insignificante” (IDEM, p.53). Para o autor é adequado dizer que as imagens técnicas significam programas e não coisas. Elas mostram coisas, mas não apontam em direção a elas, se não apenas aos programas que podem modificar as representações conforme a necessidade.

Na hiper-realidade, onde tudo é simulado, as imagens técnicas tentam “conferir significado a um universo absurdo, rumo ao nada, a fim de dar rumo a vidas no próprio nada. E estamos seguindo cegamente, em situação mais e mais dominada por tecno-imagens” (FLUSSER, 2008, p.54). Nessa construção são usados os mais diversos recursos. Recorrendo mais uma vez a Octavio Ianni vamos entender as consequências do uso desses artifícios pela mídia:

Essa vasta, complexa e ininterrupta atividade mobiliza a montagem, colagem, mixagem, bricolagem, desconstrução, simulacro e pastiche, entre outras linguagens da pós-modernidade. A notícia, o comentário, a fotografia, o documentário, a palavra, a imagem, o som, a cor, a forma, o movimento, o ângulo, o *close-up*, a panorâmica, o impacto, o espetacular, o terrificante e outros recursos narrativos permitem tanto registrar e divulgar como enfatizar e esquecer ou relembrar e enervar. Em todos os casos, trata-se de taquigrafias, traduções, exorcismos, sublimações ou e fronteiras, formas de governo e regimes políticas, culturas e civilizações. No âmbito do mundo virtual, as coisas, as gentes e as ideias, tanto quanto as identidades, alteridades, diversidades e desigualdades,

parecem mudar de figura e figuração. Como parecem descoladas da experiência, realidade ou existência, aparecem como fantasias do imaginário. Podem ser criações prosaicas ou originais, mais ou menos elaboradas com base na estética eletrônica, de tal modo que muitos, muitíssimos, multidões, são levados a visões do mundo destituídas de tensões e contradições. (IANNI, 2003, p.164,165).

É mais uma vez o mundo hiper-real, modelado, que foi descrito por Baudrillard. Tudo pasteurizado em imagens cada vez mais parecidas umas com as outras (BAITELLO JÚNIOR, 2005) e que tentam justificar a realidade criada pelos próprios meios. Assim, “as imagens alimentam os homens para serem por eles realimentadas e para engodarem sempre mais durante o processo, forma o centro mesmo da futura sociedade, um centro de difícil análise” (FLUSSER, 2008, p.56). A esse estado de coisas o autor chama de idolatria explicada por Norval Baitello Júnior (2005) pela facilidade com que as superfícies bidimensionais convidam para que se entre em seu universo.

A partir daí “a imagem nos absorve, nos chama permanentemente a sermos devorados por ela, oferecendo o abismo do pós-imagem, pois após ela sempre há uma perspectiva em abismo, um vazio do igual” (IDEM, p.4). CANÁN E COTA (2006) lembram que mais do que a idolatria o problema para Flusser está na magia das imagens proporcionada à imaginação. Transformar o mundo em superfícies imagéticas é uma ação mágica para Flusser que exclui a possibilidade da crítica e pode gerar o engano. E por mais que se tente um aprofundamento no sentido desses símbolos, a velocidade com que são substituídos mal permite a busca pela referência que está perdida.

Baudrillard tem uma solução para evitar a devoração pelas imagens técnicas: “deveríamos destruir a tela, o véu da tela e a informação onde estamos emboscados por essa potência cega, essa quintessência virtual do mundo que nos remete a nós mesmos” (BAUDRILLARD, 2000, p.6). Flusser é menos radical e mais esperançoso em uma retomada do espírito crítico e das análises aprofundadas da realidade. O filósofo Tcheco acredita que os computadores ainda deixaram brechas na rotina social (2008) e que é possível reverter a dominação do discurso dos aparelhos. Flusser propõe uma retomada ao pensamento histórico e explica que não é possível desvendar as imagens técnicas sem que se procure compreender os programas. É preciso, ainda para Flusser (2008, p.80), retomar a uma imaginação criativa e um contanto entre os indivíduos:

É verdade: o homem enquanto indivíduo disperso e distraído pelos aparelhos, o homem enquanto elemento de massa programada, perdeu definitivamente o controle sobre os aparelhos e enquanto funcionário dos aparelhos. Mas um outro tipo de homem continua possível: homem que participe de diálogo cósmico 'sobre' aparelhos, diálogo possível atualmente graças a técnicas desenvolvidas pelos próprios aparelhos. Semelhante diálogo cósmico sobre e através dos aparelhos poderia resultar em 'competência' superior à dos aparelhos.

Ao mesmo tempo em que acredita nessa possível retomada de uma referência crítica e histórica, de uma inversão da postura dos homens em relação às imagens, Vilém Flusser alerta, ainda, que as aberturas que ainda existem para essa retomada estão se fechando e que é preciso pressa para iniciar os diálogos e ações nesse sentido. Só nas trocas entre as pessoas, nas comunicações estreitas e com viés analítico e na interpretação das imagens técnicas (que implica "revelar a visão do produtor sua 'ideologia'" (FLUSSER, 2008, p.29)), o filósofo acredita que poderão ser encontradas as chaves que permitam que se retomem os diálogos pelas imagens: "A luta entre os programas mostra a intenção produtora humana. Se não conseguirmos aquele deciframento, as imagens técnicas se tornarão opacas e darão origem a nova idolatria, a idolatria mais densa que a das imagens tradicionais antes da invenção da escrita" (IDEM). FERRARA (2009) estudou o pensamento de Flusser em relação às imagens no artigo "A visualidade como paradigma da comunicação enquanto Ciência Moderna e PósModerna" e propõe:

Embora os meios não se confundam com a tecnologia dos suportes, há necessidade de serem delimitados, porém não como objeto, mas como ações que se desenvolvem motivadas pelas tecnologias dos suportes. Aquelas ações se ampliam e se expandem pelo processo interativo que faz implodir repertórios, valores culturais, tensões sociais e políticas que, sediadas nos contextos exclusivos de realidades particulares de recepção, assumem características distintas, mas sempre desconcertantes e imprevisíveis. Desse modo, se de um lado, é imprescindível a discriminação evolutiva das características tecnológicas dos suportes, de outro lado, é necessário e urgente estudar o modo como aquelas características são recebidas e, sobretudo, como interferem e são interferidas pelos processos culturais e políticos contextualizados em distintos territórios ou grupos sociais. Esse processo de dupla mão que caracteriza os meios os transforma em processos agenciadores da dinâmica comunicativa e, por isso mesmo, em desafio epistemológico insubmisso a teorias explicativas ou a métodos que, mecanicamente, procuram reduzir aquela dinâmica. (FERRARA, 2009, p. 7,8).

Todas essas mudanças propostas precisam ser incorporadas pelo conjunto da sociedade que, necessariamente, deve voltar a acreditar nos valores de realidade e dar espaço à crítica que não seja apenas espetáculo, como descrito por Acselrad (2008). É preciso, além de tudo, reverter crenças:

No império dos meios de comunicação de massa, criadores do mito moderno da informação simulada mas aceita sempre como verdadeira e substituidor de formas tradicionais de sociabilidade, uma premissa parece ser onipresente: entre acreditar e pensar, é preferível acreditar, a mais fácil, a mais imediata, a mais segura alternativa. (IDEM, p.4).

A sociedade deveria decidir por deixar de lado a zona de conforto, a “segura alternativa” para levantar questões relevantes e comprometidas com um retorno a ideais mais seguros e eficientes. Levando em conta a proposta de Flusser o fundamental para isso seria retornar à história, acreditar na eficiência dos textos e do diálogo verdadeiro (em que há troca de informações entre as partes) e honesto. O problema é que para isso muitos obstáculos têm que ser vencidos, inclusive o imperativo da lógica econômica, na busca de um equilíbrio entre lucros e responsabilidade do jornalismo enquanto agente social, e ainda outros tantos, como o que se discute a seguir.

5.1.3 O APARELHO PROGRAMANDO O EDITOR E AS IMPLICAÇÕES ÉTICAS

Ao longo desta pesquisa temos destacado as mudanças nos comportamentos dos editores com a implantação da TV Digital e a conseqüente digitalização de todas as etapas produtivas da notícia. Tais modificações interferem também, obviamente, no resultado final que é a matéria editada e que vai ao ar nos telejornais. Tudo isso fruto de uma substituição de equipamentos e uma mudança na lógica do processo. Abandonando-se o analógico e assumindo a digitalização os jornalistas envolvidos nessa prática passaram a pensar e agir de maneira diferente, como se percebe nas entrevistas em anexo.

A alteração que ora acompanhamos nas redações dos telejornais é no nível do que Flusser (2008, p.73 – grifo do autor) denomina “lugares de algodão, lugares moles: *software*. Lugares onde se calcula, se computa e se programa”. Os

aparelhos foram modificados e mais do que isso, o interior desses aparelhos, os programas, os *softwares*, que definem as funções do que se pode e não pode fazer, estão em constante aperfeiçoamento. Conforme eles vão se tornando mais complexos, maior a liberdade sentida pelo operador e menor a distância perceptiva entre realidade e virtualidade.

A jornalista Lilian Cavalheiro⁶⁷ comentou, durante entrevista feita para esta pesquisa, a diferença que percebe entre dois programas que utiliza na edição de imagens em seu trabalho. Dois deles são mais completos em termos de recursos de programação (*Avid e Media Composer*), são mais modernos, possuem mais efeitos, o outro é mais simples (*XPRI* – formulado pela Sony exclusivamente para as operações na Rede Globo) utilizando recursos menos complexos na manipulação das imagens:

Fernanda – Tem momentos que você se sente limitada pelo aparelho? **Lilian** – Sinto, por esse software, o *XPRI*. Se eu tivesse um *Avid* é melhor, mas eu ainda prefiro ele a uma linear. Ele é maravilhoso [...]. **Fernanda** – Mas em que momento você se sente limitada? **Lilian** – Eu me sinto limitada porque para *Hardnews* ele funciona bem, mas para finalização de programas é que ele não funciona bem. Você precisa mexer em textura, você às vezes quer dar aquela textura de cinema ou um recurso que existe no *Avid* que aqui (*XPRI*) dizem que ainda vai ter. Não é efeito, é uma questão de proporcionar o cinema para aquele cara que tem a TV Aberta. O *Avid*, o *Media Composer* proporcionam.

Desta forma, fica claro que dependendo dos recursos disponíveis a editora vai trabalhar de determinada maneira, vai programar suas imagens para oferecerem efeitos visuais diversos ao telespectador. Com um determinado programa, mais complexo, a possibilidade é até mesmo de aproximar a imagem a uma textura de cinema que esteticamente poderá agradar mais, e mesmo esconder ruídos na comunicação. Se no aparelho não há essa condição a editora terá de encontrar outras opções e fazer aquilo que é permitido com os recursos oferecidos.

A modificação na “parte mole” da produção (*softwares*), nos programas, possibilita ainda alterações na linguagem jornalística. São elementos novos que foram se incorporando à rotina produtiva e que oferecem novas

⁶⁷ Entrevista concedida em 19 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

possibilidades de cálculos para as imagens, refletindo na execução do trabalho dos editores, como exemplificou Norberto Oda⁶⁸:

[...] essa linguagem mais moderna mesmo de vídeo, essa linguagem muito clipada, uma linguagem visual muito rápida, isso no analógico demandaria um tempo muito maior do que a gente utiliza hoje. Esses cortes com milésimos de segundos que a gente executa hoje, isso no analógico se tornaria um inferno pra gente trabalhar. Levaria muito tempo para finalizar uma edição.

Portanto, a possibilidade de se inserir mais imagens em menos tempo com uma velocidade tão grande foi concretizada de fato pela implantação do sistema digital. As cenas que já se impunham em um uma velocidade bastante grande na televisão, não dando margem à formulação de pensamentos tão complexos, passam a ser ainda mais velozes. E como “a cada aperto de tecla segue-se um raio imperativo que programa o comportamento da sociedade” (FLUSSER, 2008, p.73) os criadores dessas imagens estão executando operações capazes de modificar a visão das pessoas em relação aos fatos. Eles estão programando os equipamentos na mesma medida em que são programados por eles porque só podem fazer *o que os aparelhos permitem*:

[...] todos na realidade apertam teclas segundo programa contido no aparelho. Logo é igualmente erro querer supor que por detrás de tais funcionários se esconde vontade humana qualquer, “eminência parda” de não importa que tipo, a qual teria programado os aparelhos. Na realidade a coisa se opera automaticamente [...]. Os funcionários, por mais “altos” que sejam seus cargos, são na realidade indivíduos tão dispersos e distraídos quanto o somos nós, os receptores, a “gente da massa”. (FLUSSER, 2008, p.75).

Na teoria de Flusser os funcionários não decidem sobre o seu próprio funcionamento e nem mesmo agem com o objetivo de programar a sociedade para determinados comportamentos. Quem faz isso são os programadores dos softwares. No entanto, o resultado dos comandos dados pelos editores (no caso tratado) irá programar de certa forma os telespectadores, ainda que o profissional não tenha uma ação consciente sobre isso. Um dos novos paradigmas oferecidos pela TV Digital é o tamanho da tela que impõe uma nova

⁶⁸ Entrevista concedida em 26 de setembro de 2009 (transcrição em anexo).

forma de narrativa. Isso vale tanto para o repórter cinematográfico quanto para o editor:

[...] ele tem que também necessariamente desenvolver uma técnica de narrativa muito melhor, porque, a partir do momento que você muda o aspecto da tela de 4:3 para 16:9, você não só está ampliando o campo de visão, mas você está mudando a forma de você ver a tela e outros detalhes, novos detalhes vão surgindo⁶⁹.

Os inventores da TV Digital tinham o objetivo de aproximar a televisão do cinema. Eles propuseram a mudança no sistema para aumentar a sensação de tatilidade que leva a uma imersão na cena, fazendo com que o telespectador se aproxime do universo apresentado. Os pesquisadores que desenvolveram a tecnologia alcançaram uma qualidade de imagem que propicia essa sensação e definiram o formato da tela que hoje determina as ações dos jornalistas.

Portanto, são os programadores dos softwares que oferecem as alternativas com as quais os operadores podem trabalhar. Eles o fazem com o objetivo de esgotarem todas as possibilidades do programa o que nunca acontece:

[...] pois os programas são cada vez melhores. Ou seja, eles contêm uma quantidade astronômica de possibilidades de escolha que ultrapassa a capacidade de decisão do homem. De modo que, quando estou diante de uma decisão, pressionando teclas, nunca me deparo com os limites do programa. São tão numerosas as teclas disponíveis que as pontas dos meus dedos jamais poderão tocá-las todas. Por isso tenho a impressão de ser totalmente livre nas decisões. (FLUSSER, 2007, p.65)

O aperfeiçoamento constante dos softwares levou ainda a um outro fenômeno na vida dos indivíduos de forma que “perdeu-se o controle sobre os aparelhos” (FLUSSER, 2008, p.77). Uma posição jamais admitida pelos funcionários “apertadores de teclas negam que perderam controle (*sic*). Afirmam, quando consultados, que apertam teclas precisamente para controlarem os aparelhos” (IDEM, p.78). Por jamais esgotarem os programas os funcionários sentem-se livres, autônomos em suas decisões. É o que se percebe nas entrevistas feitas com os jornalistas para esta pesquisa (ver anexos).

⁶⁹ Entrevista com Samuel Kobayshi concedida em 29 de julho de 2009 (transcrição em anexo)

Os editores afirmam não admitir a manipulação de imagens e o excesso de efeitos nas matérias jornalísticas, mas abrem exceções constantemente para fazer jus ao investimento do *aparelho emissora de televisão*. Eles seguem orientações, como a que Cristina Vallada⁷⁰ admite receber, mas diz não atender com frequência, para utilizar os recursos do departamento de arte sempre que não houver imagens do fato. Já Lilian Cavalheiro afirma que respeita o olhar do cinegrafista (ver entrevista no Anexo C) para não interferir na natureza das imagens, mas admite que faz modificações na textura para que ofereçam uma sensação de realidade mais profunda para o telespectador.

São pensamentos aparentemente contraditórios, afinal, alterar a qualidade de uma cena é uma interferência significativa no olhar registrado pelo editor cinegrafista, é trabalhar a imagem como uma criação artística e não mais um registro ótico. No entanto, seguindo a lógica da telemática o editor não mais reconhece que essa possa ser uma modificação que venha a interferir na imagem significativamente.

Novas questões sobre a nossa capacidade de apreensão da realidade e sobre o próprio impacto dos métodos utilizados do ponto de vista filosófico ou epistemológico são colocados pelos progressos da simulação, pelo realismo crescente das técnicas do virtual, que permitem emaranhar de modo cada vez mais sutil o real e o virtual. Quanto mais se desenvolvem os instrumentos de mediação cognitiva, mais eles têm a tendência a se substituírem à realidade que deveriam ajudar-nos a perceber melhor. De fato, longe de atingir sempre este objetivo teórico, há uma tendência a fornecer-nos uma pseudo-realidade [...]. (QUÉAU, 2004, p.97)

Já envolvido nesse emaranhado de sentidos o operador, portanto, acaba cedendo ao universo de seu aparelho e se o programa permite que a operação seja executada ele o faz. Tanto pode ser na construção ponto a ponto de uma cena totalmente virtual ou simplesmente na alteração de uma superfície dada, sem perceber que aquela ação pode criar uma outra realidade dentro do universo da notícia. É o que se pode inferir de trecho da entrevista do editor Norberto Oda⁷¹:

Mas eu não sei se isso entra no nosso trabalho diário, essa coisa consciente de estar modificando uma realidade. Eu acho que essa preocupação é que não existe: “vou aproveitar a tecnologia pra

⁷⁰ Entrevista concedida em 18 de dezembro de 2009 (transcrição em anexo).

⁷¹ Entrevista concedida em 29 de julho de 2009 (transcrição em anexo).

modificar uma realidade”. Eu acho que isso, principalmente no jornalismo, que trabalha muito com verdade, eu acho que a ideia é justamente aproveitar a tecnologia para mostrar a realidade cada vez mais próxima da própria realidade. Por mais que tenha esse viés aí do olhar do cinegrafista, do olhar do editor, do olhar do apresentador e de quem está em casa também que percebe ou não determinados aspectos na imagem, por mais que tenha isso tudo interferindo eu acho que no dia-a-dia é mesmo tentar mostrar a verdade.

O difícil atualmente, pela lógica da telemática e da conseqüente hiper-realidade, é definir qual é a verdade, mesmo que seja aquela relacionada com o acontecimento, como aponta Bystrina (ver cap. 5). A percepção geral de que a realidade pode ser captada pelas lentes e apresentada pela televisão já é suficiente para que se aceite pequenas interferências nas qualidades sensíveis da imagem sem que isso seja encarado como uma forma de alteração do que se pretende que seja percebido como real.

Todas essas programações e reprogramações de aparelhos e pessoas levam a ações automáticas e a uma tendência inerte dos funcionários, aponta Flusser (2008, p. 79). O resultado disso, para o autor é “um metaprograma cósmico, isto é, rumo à entropia – em ‘ultima análise’, digamos assim, pois não há ninguém e nada por detrás de tudo isso”. É perceptível como os programas são capazes de ditar seqüências de ações que logo são descobertas e seguidas pelos funcionários que cada vez se rendem a atitudes mais parecidas umas com as outras.

A linguagem clipada, citada anteriormente por Norberto Oda, é um bom exemplo disso, já que atualmente tornou-se uma constante não só do jornalismo como também do cinema e de uma série de outras produções. A reprodução no uso desse elemento faz os produtos ficarem cada vez mais parecidos, homogeneizando os comportamentos e fazendo-se ver sempre menos, apesar do volume cada vez maior das criações (BAITELLO, 2005). E quanto menos se vê ou se percebe sobre uma imagem mais fácil se torna aceitar que ela seja uma representação fiel dos fatos, até porque as pessoas em geral já substituíram uma coisa pela outra.

O problema parece estar na estética da hiper-realidade, que é de um real cada vez mais realista (ver cap. 5.3). Sem perceber-se inserido nesse universo o funcionário dos aparelhos repete o modelo. Está constantemente preocupado em

“jogar o lixo para baixo do tapete”⁷². Norberto Oda explica que isso é feito atualmente em programas de conteúdo não ligado ao jornalismo diário, em que a preocupação com a beleza das cenas é grande e o compromisso com a representação da realidade é menor. A preocupação aqui é que esse tipo de ação, permitida pelos programas hoje apenas para produções mais elaboradas, por demandarem um tempo maior de trabalho, passe a ser uma regra para todas as atividades do jornalismo, com o aperfeiçoamento dos aparelhos e a conquista de uma conseqüente agilidade.

Depender-se-á do compromisso ético de cada profissional para não *cair em tentação*, como reconhece Norberto Oda:

[...] a pessoa que estiver em casa assistindo não vai ver isso, talvez se surpreenda com alguma coisa, mas vai achar natural porque aquilo está registrado e está sendo passado daquela forma. Eu acho que aí entra uma questão ética mesmo de como você vai trabalhar com isso.

Ficam todos, assim, dependentes da ética e não só dela como também da percepção do indivíduo a respeito das operações programadas. Se ele for de fato um funcionário do aparelho (FLUSSER, 2002, 2008) dificilmente conseguirá compreender a razão de não lançar mão do recurso oferecido pelo equipamento. Segundo a ótica de Flusser (2008, p.79) “os funcionários são programados pelos aparelhos para programarem as imagens que programam os receptores” e não podemos desconsiderar a empresa como um dos elementos do processo. Se o editor for incentivado pela empresa (aparelho) e por seus colegas para facilitar a rotina produtiva, o objetivo primeiro do jornalismo estabelecido pelo código de ética (ver cap. 5) corre enorme risco de perder até mesmo seu sentido.

A comunicação, imprescindível para se pensar a ética, passa a ser figura rara, reduzida à sua esfera meramente informacional a cargo de megacorporações midiáticas que têm no lucro seu motor primeiro. Comunicar deixa de ser comungar, participar de um processo ético e racional de produção de sentido e passa a ser mera troca de sinais. (ACSELRAD, 2008, p. 3).

As consequências podem ser devastadoras e parte delas foram assim descritas por FLUSSER (2008, p. 59):

⁷² Entrevista com Norberto Oda concedida em 29 de julho de 2009 (transcrição em anexo).

Os atos não mais se dirigem contra o mundo a fim de modificá-lo, mas sim contra a imagem, a fim de modificar e programar o receptor da imagem. Isto é o fim da história, porque a rigor nada mais acontece, porque tudo é doravante espetáculo eternamente repetível. A reta da história se transforma no círculo do eterno retorno. As imagens passam a ser barragens que acumulam eventos a fim de recordá-los em obstáculos repetitivos, isto é, em programas.

A consciência ética demonstrada por todos os profissionais entrevistados na presente pesquisa é fundamental para oferecer resistência a esse fenômeno da digitalização, na busca de maior fidelidade aos fatos relatados. Porém, só isso não é suficiente. É preciso percepção mais clara a respeito das imagens para todos os lados da cadeia de emissão e recepção para que não se entreguem de vez “à maldição do simulacro” (BAUDRILLARD, 1999, p.80) que esconde muito do que a imagem deveria mostrar. “O mesmo vale para o ilusionismo da informação e da memória – por trás de cada informação, um acontecimento desapareceu; sob a cobertura da informação, um a um os acontecimentos nos são retirados, entram assim no reino do virtual” (IDEM). Uma busca pelo sentido inverso, desvendar o que as imagens tentam esconder, é a proposta possível de Flusser, mas que, novamente, exige reflexões em todos os níveis, provocando uma mudança na *sociedade da imagem*, procurando refletir maior compromisso com o fato e menor com a virtualidade.

É urgente e necessário que se desenvolva uma consciência desses problemas, que se melhore a formação do público, que se estabeleça o mais rapidamente possível os meios de uma nova forma de *alfabetização*. A imagem, tomada meio de escrita ubíqua, não deve nunca mais ser vista como natural, distraidamente vista, mas deve ser a partir de agora atenciosamente lida, analisada, comparada ao seu contexto, como aprendemos a fazê-lo no campo da informação escrita. (QUÉAU, 2004, p.96 – grifo do autor).

A *alfabetização* a que se refere Philippe Quéau é um processo onde se aprenda não apenas a ler e escrever como também a decifrar as imagens e a compreender as nuances escondidas e reveladas por ela. Isso permitiria que o virtual deixasse de ser referência da realidade como vem sendo considerado hoje com o “real como uma extensão dos mundos virtuais” (IDEM, p.97). Seriam estabelecidas as “bases de uma ética da imagem virtual” (IDEM), coisa que os

jornalistas precisam desenvolver com certa urgência não só para a televisão como para outros meios onde a digitalização também permite um sem fim de operações programadas.

Os profissionais que trabalham nesse meio deveriam ser os primeiros a se levantarem em favor de ações como essa, com base em preocupações éticas, já que “quanto mais estivermos imersos na imagem, mais deveremos aprender a desconfiar dessa imagem, e evitar de nos deixar absorver pela pseudo-evidência dos sentidos” (IDEM, p.97). Apresentar preocupações e soluções para inverter a lógica da programação instalada nos aparelhos garantiria aos profissionais, ainda, uma maior credibilidade de suas ações o que permitiria a valorização do fazer profissional.

6 CONCLUSÃO

A implantação da TV Digital é um fenômeno recente no Brasil, mas a era da digitalização e da crescente importância das telas na rotina da sociedade já está mais avançada. Juntando os dois fenômenos não é difícil perceber que mesmo com poucos espectadores a produção dessa nova forma de fazer televisão já está prevalecendo nas grandes redes de comunicação. Quanto mais o jornalismo se equipa de recursos tecnológicos, torna-se também maior o distanciamento dos editores com a matéria-prima da notícia: os fatos. Nem mesmo a superfície que antes continha as imagens, as fitas (que representavam os acontecimentos), é tocada pelos profissionais. Elas deixaram de existir. Todo o trabalho e os recursos técnicos estão disponíveis na superfície das teclas e das telas.

A lógica dos aparelhos analógicos se transformou dentro das emissoras de televisão e os computadores mudaram a rotina e a forma de trabalho dos editores. A imagem digital é muito diferente daquela tradicional produzida pelas mãos de pintores e desenhistas. Enquanto nestas últimas é possível analisar as intenções, verificar as impressões do autor nas pinceladas e nos traços e descobrir em estudos mais aprofundados o que está por trás dos desenhos, o registro feito por lentes e manipulado no computador esconde qualquer alteração para sempre. A superfície desse tipo de imagem não dá margem ao individual, a traços únicos. A busca e a lógica da tecnologia é pelo padrão, pela homogeneização que torna a todos iguais dentro do processo produtivo.

Por outro lado, a aparente frieza da tecnologia e a intenção de buscar a objetividade dos registros escondem a facilidade em interferir em qualquer cena e mesmo construir novas realidades a partir dos gráficos. As imagens que parecem mais fiéis à realidade, por despertarem sensações táteis mais intensas e se esconderem por trás das máquinas, camuflam uma armadilha reservada à percepção do real. Não é mais possível identificar as intenções do produtor analisando o registro. Este último é composto de pontos minúsculos e virtuais, exibidos momentaneamente na tela pela interpretação dos códigos binários. No entanto, o que parece pura objetividade pode ser resultado de inversões feitas pela manipulação das informações visuais da cena e que jamais serão descobertas.

Flusser alerta que é preciso investigar não mais a ideologia dos produtores das imagens e sim a que está contida nos programas. Assim como já se deu com o fotojornalismo, quando de sua digitalização, é preciso refletir agora no telejornalismo para evitar as armadilhas oferecidas pelos *softwares* aos editores. As questões éticas precisam se impor nas rotinas produtivas das redações por todo o país. As possibilidades de manipulação oferecidas pelas máquinas são recursos que facilitam o trabalho e chegaram para ficar no telejornalismo. Se bem usados os efeitos nas imagens e as construções de cenários gráficos são instrumentos que podem auxiliar os jornalistas a contarem suas histórias. O que não pode prevalecer é que todos cedam à intenção oculta nos aparelhos, apontada por Flusser, e perdendo a criatividade deixem que se executem todas as ações propostas sem questionar os objetivos.

Para isso é preciso reflexão sobre a rotina, deixando de lado a pressão diária que se impõe sobre os funcionários, para que estes últimos parem de *funcionar*, fazendo toda as vontades impostas pelo aparelho e assumam uma posição de usuários conscientes das máquinas. Os recursos estéticos não podem prevalecer à informação. Apesar das possibilidades inscritas nos aparelhos estarem disponíveis para tornar o jornalismo mais atrativo não se pode esquecer da crítica de Guy Debord aos *espetáculos* que não informam nada.

Estudos críticos e debates constantes podem ajudar os jornalistas a definirem quando e como serão usados os recursos gráficos oferecidos para as imagens digitais. Igualmente conversas com a sociedade deveriam ser propostas para alertar para o potencial de manipulação que oferecem hoje as imagens editadas nos computadores, para que não se vejam todos reféns do mau uso dos equipamentos. A proposta de Flusser de uma retomada à pós-história parece utópica, mas, como diz o próprio autor, toda crítica à tecnologia tem de ser assim hoje.

Estamos em um processo sem volta, precisamos tomar consciência dele para bem usar os recursos da tecnologia a favor da informação e da sociedade e não contra ambas. Vamos lançar mão ainda da utopia do Positivismo, não para crer que todos os profissionais sejam positivamente bem intencionados, porém, para propor um esforço conjunto para desmascarar as más intenções e tentações, e assim, evitar as armadilhas já experimentadas pelo fotojornalismo. Uma reflexão fundamental é sobre a utilização dos gráficos que constroem cenas de crimes e que

se tornaram relativamente comum no telejornalismo. Essas cenas que estão cada vez mais perfeitas graficamente podem funcionar como veredictos (como apontou a editora Lilian Cavalheiro na entrevista concedida a esta pesquisa) para os acusados diante da sociedade.

Não só há a preocupação em cometer injustiças como também a de se programar a sociedade para uma aceitação acrítica de simulações e simulacros tomando-os como cenas reais. Um outro ponto importante é que se não houver da parte dos jornalistas um repensar profissional e uma discussão com a sociedade as críticas ao modelo de telejornalismo podem esvaziar o sentido de relato dos fatos, um bem fundamental para a atividade. A aproximação da linguagem da TV Digital com a do cinema não pode ser confundida com a liberdade ficcional da sétima arte. A função social do jornalismo continua sendo a comunicação com viés informativo.

Dentro das redações das emissoras de televisão não há momento mais oportuno para tais reflexões como o atual. Com a mudança na rotina dos editores é natural que surjam novos questionamentos e modelos para a função. Um ponto importante que se nota hoje é a preocupação maior com parte visual das notícias, a partir do momento que os responsáveis pelos textos assumem também a função de editores de imagens. Com um novo perfil de atuação é natural que as preocupações e formas de agir sejam repensadas e nesse íterim muitos pontos de discussões serão levantados e podem ensejar perspectivas para melhorar a atividade.

Percebe-se que a lógica dos aparelhos, com a possibilidade oferecida de fazer o que se quiser com a representação, está sendo vista como algo cada vez mais natural entre as pessoas em geral. Ao jornalista cabe servir como ponto de resistência crítica a essas operações. No *Elogio da Superficialidade* Flusser alerta que não é possível dizer sim a todas as alternativas dadas pelos aparelhos. Vetar alguns usos constitui a liberdade. Transformar um dia de sol em nublado, ou o contrário, pode parecer uma operação inocente, no entanto, são operações como essas que fazem diminuir a credibilidade da atividade profissional. As regras para o uso dessas alterações precisam ser mais rígidas do que simplesmente: *para hardnews não pode, para matérias produzidas pode.*

Faz-se necessário criar limites e consensos com bases éticas fundamentados na prática profissional para que o instrumento não controle as ações e sirvam a elas. A alegoria dos aparelhos de Flusser não é ficção, basta perceber

alguns exemplos práticos apontados anteriormente em que se percebe a aplicação do conceito. O que não podemos permitir é que os programas se fechem em torno dos jornalistas. É preciso, ainda como propõe a filosofia do autor, oferecer resistência inteligente ao processo que vem se impondo à sociedade da informática e da imagem. Não é possível aceitar o totalitarismo das máquinas e sim buscar incessantemente a informação dialógica.

A interatividade proposta pela TV Digital, e que não foi objeto de estudo dessa pesquisa, pode ser um instrumento, se bem utilizado, para abrir canais de comunicação mais eficientes entre emissores e receptores. O recurso, que ainda não tem suas bases bem definidas no Brasil, pode ensejar debates e críticas construtivas ao poder e ao uso da imagem digitalizada. Este é um dos assuntos que merece atenção especial e, apesar de muito já ter se falado sobre ele, ainda há mais a se pesquisar sobre o tema, principalmente quando a interatividade for de fato implantada no país.

Outro ponto importante de discussão é o uso de imagens enviadas por telespectadores e a mistura entre imagens em movimento e fotografias às quais se conferem ações. As primeiras precisam de vigilância e apuração porque se usadas deliberadamente podem, além de banalizadas, tornarem-se perigosas. Cada vez mais as técnicas de edição e de manipulação estão se popularizando também entre os cidadãos comuns. Sem uma boa apuração dos fatos e um olhar mais crítico, os próprios jornalistas podem acabar enganados por trucagens e simulações absurdas, correndo o risco de tomar essas cenas de *faz-de-conta* como realidade.

Faz-se necessário também dar continuidade aos debates a partir da teoria da mídia de Flusser em relação à integração das tecnologias da mídia. O computador é a ferramenta que vai juntar todas as formas comunicativas, tanto pessoais como empresariais e publicitárias, e por isso merece estudos mais aprofundados enquanto instrumento de trabalho dos jornalistas. Outro ponto que merece pesquisas aprofundadas é a qualidade de áudio nas matérias que contribui tanto quanto a imagem para aprofundar a sensação de realidade das notícias.

A edição e o uso das imagens no telejornalismo entra, a partir de agora, em uma nova era e devem ser objetos de outros estudos da comunicação, merecendo mais espaço para análises. A televisão recebe muitas críticas no meio acadêmico, no entanto, o interesse dos futuros profissionais em atuar nessa mídia é grande e a formação nem sempre adequada para atender não apenas ao modelo

operacional, mas principalmente para uma posição questionadora em relação ao processo. Críticas embasadas em estudos e que possam mostrar alternativas para melhorar o conteúdo e o fazer jornalístico podem ajudar a construir o modelo de televisão que o país deseja.

Para finalizar não seria possível deixar de citar Vilém Flusser (2008, p.90):

Aqui também a resposta é clara: os aparelhos ainda não fecharam todas as saídas. Ainda estão mal instalados. Em toda parte ainda restam vestígios de “contatos vivos e quentes” entre os homens. Ainda não fomos totalmente dispersados. De maneira que é rumo a tais situações pré-aparelhísticas que devemos recuar, se quisermos assumir atitude crítica perante os novos *gadgets*. Não, por certo, para salvar tais situações arcaicas e condenadas. Mas para de lá lançarmo-nos contra os *gadgets* e invertê-los em direção de nossa liberdade.

Espera-se que a presente pesquisa possa contribuir para provocar algumas aberturas em busca da proposta liberdade de pensamento e de expressão. E que as reflexões ora apresentadas sirvam para reflexão de alguns em direção a uma comunicação mais democrática e de fato informativa através desse aparelho tão fascinante que é a televisão.

REFERÊNCIAS

- ACSELRAD, Marcio. **Pensamento simulado, simulacro de pensamento: o intelectual e a crise da reflexão.** São Paulo: Revista Grehb, V. 01, N. 12, 2008. Disponível em: <<http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php/ghrebh/article/view/24/28>> Acesso em: 28 Jan. 2010.
- ALONSO, Ângela. De Positivismo e Positivistas: interpretações do Positivismo brasileiro. In: TRINDADE, Hégio (org.). **O positivismo – teoria e prática.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- BACELLAR, Luciane; BISTANE, Luciana. **Jornalismo de TV.** 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- BAITELLO JÚNIOR, Norval. **As quatro devorações. Iconofagia e Antropofagia na comunicação e na cultura.** 2002. XVI Compós, Rio de Janeiro - RJ: Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_121.PDF> Acesso em: 15 jun. 2008.
- BARBOSA FILHO, André; CASTRO, Cosette. **Comunicação digital: educação, tecnologia e novos comportamentos.** São Paulo: Paulinas, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação.** Lisboa: Relógio d'água, 1991.
- _____. **Tela Total: mito-ironias da era do virtual e da imagem.** 2ª ed. Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1999.
- _____. **A ilusão vital.** Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- _____. **Televisão/Revolução: o caso Romênia.** In: PARENTE, André (org.) **Imagem-máquina a era das tecnologias do virtual.** 3ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34. 2004.
- _____. **A fotografia como mídia do desaparecimento.** São Paulo: Cisc e Sesc, 2000. Disponível em: <<http://www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/125.rtf>> Acesso em: 28 jan. 2010.
- BELTING, Hans. **A imagem autêntica.** 2008. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/html/modules/mydownloads/bibliotecabeltingimagemautentica.pdf>> Acesso em: 02 abr. 2009
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **A produção da imparcialidade: a construção do discurso universal a partir da perspectiva jornalística.** Belo horizonte: 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/trabalhos_arquivo_coqXEe747zlrw.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2009

BRITOS, Valério Cruz; BOLAÑO, César Ricardo Siqueira. **A televisão brasileira na era digital: a exclusão, esfera pública e movimentos estruturantes**. São Paulo: Paulus, 2007.

BYSTRINA, Ivan. **Distanciamento e envolvimento – uma oposição**. São Paulo: Revista Grehb, V. 1, N. 13, 2009. disponível em: <<http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php/ghrebh/article/view/48/53>>. Acesso em: 28 jan. 2010.

CABRAL, Águeda Miranda; PEREIRA JÚNIOR, Alfredo Eurico Vizeu. **Telejornalismo: da edição linear a digital, algumas perspectivas**. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Curitiba, anais... São Paulo: Intercom, 2009. CDROM.

CÁNAN, Alberto J. L. Carrillo; COTA, Gabriela Méndez. **El engaño y la “magia” de las “imágenes técnicas” según Flusser**. In: A parte rei. Revista de Filosofia, 2006. Disponível em: <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carrillo48.pdf>> Acesso em: 26 mar. 2009.

CÁNAN, Alberto J. L. Carrillo. **McLuhan, Flusser and the Mediatic Approach to Mind**. In: Flusser Studies 06, 2008. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/pag/06/carrillo-mediatic-approach-to-mind.pdf>> Acesso em: 27 mar. 2009).

CIRNE, Livia; FERNANDES, Marcelo. PÔRTO, Ed. Perspectivas de interatividade no telejornalismo da TV digital brasileira. In: FECHINE, Yvana. SQUIRRA, Sebastião (org.) **Televisão digital – desafios para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia**. 13ª Edição. São Paulo: Ática, 2006.

_____. **A nervura do real: Imanência e liberdade em Espinosa**. Volume 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. Filosofia Moderna. In: **Primeira filosofia – Lições introdutórias**. 5ª Edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CROCOMO, Fernando Antônio. **O uso da edição não-linear digital: as novas rotinas no telejornalismo e a democratização de acesso à produção de vídeo**. Florianópolis, 2001. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.unifra.br/professores/13909/disserta%C3%A7%C3%A3o_n%C3%A3o-linearidade%20em%20telejornalismo.pdf> Acesso em: 18 jan. 2010.

_____. **TV Digital e produção interativa:** a comunidade recebe e manda notícias. Florianópolis: 2004. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção) – Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PEPS4369.pdf>>. Acesso em: 19 jan. 2010.

CONTRERA, Malena Segura; FIGUEIREDO, Rossi; REINERT, Leila. **Jornalismo e realidade:** a crise de representação do real e a construção simbólica da realidade. São Paulo: Mackenzie, 2004.

COUCHOT, Edmond. Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes de figuração. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina a era das tecnologias do virtual.** 3ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34. 2004.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUARTE, Márcia. Estudo de caso. In: DUARTE, Jorge, BARROS, Antonio – org. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação.** São Paulo: Atlas, 2005.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **A Visualidade como Paradigma da Comunicação enquanto Ciência Moderna e PósModerna.** Trabalho apresentado no XVIII Encontro da Compôs. Belo Horizonte: 2009. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1108.pdf> Acesso em: 28 jan. 2010

FERRAZ, Carlos. Análise e perspectivas da interatividade na TV Digital. In: FECHINE, Yvana. SQUIRRA, Sebastião (org.) **Televisão digital – desafios para a comunicação.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

FIGUEIREDO, Rosali Rossi. A Crise funcional do jornalismo. In: **Jornalismo e realidade – a crise de representação do real e a construção simbólica da realidade.** São Paulo: Mackenzie, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa preta:** por uma filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O mundo codificado:** por uma filosofia do design e da comunicação. CARDOSO, Rafael (org.). São Paulo: Cosac Naif, 2007.

_____. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

GIANOTTI, José Arthur. Augusto Comte: Vida e obra: sesquicentenário da morte de Auguste Comte. In: TRINDADE, Héglio (org.). **O positivismo – teoria e prática.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

IANNI, Octavio. **Enigmas da modernidade-mundo.** 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 139-166.

KAMPER, Dietmar. Os padecimentos dos olhos. In: CASTRO, G.; CARVALHO E. A. e ALMEIDA, M.C. (orgs.). **Ensaio de complexidade**. Porto Alegre: Sulina, 1997. p 131-137.

KERCKHOVE, Dierrick. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

KLEIN, Alberto. **Imagens de culto e imagens da mídia: interferências midiáticas no cenário religioso**. Porto Alegre: Sulina, 2006.

KOVACH, Bill; ROSSENTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo – o que os jornalistas devem saber e o público exigir**. 2ª edição. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **A arte do vídeo**. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 329-316.

_____. O mito da alta definição. In: FECHINE, Yvana. SQUIRRA, Sebastião (org.) **Televisão digital – desafios para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MACHADO FILHO, Francisco. A TV digital será mesmo interativa? In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2007, Santos. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2007. CDROM.

MACHADO, Juremir. **A questão da técnica jornalística**. Belo Horizonte: 2009. disponível em: <http://www.compos.org.br/data/trabalhos_arquivo_co5PbUNYdAfMg.pdf> Acesso em: 19 jul. 2009

_____. De Heidegger a Baudrillard: os paradoxos da técnica. In: **A genealogia do virtual: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2004.

MAFFESOLI, Michel. A comunicação sem fim (teoria pós-moderna da comunicação). In: **Revista FAMECOS**, n. 20. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MARCONDES Filho, Ciro. **O espelho e a máscara: o enigma da comunicação no caminho do meio**. São Paulo: Discurso Editorial, 2002.

MÉDOLA, Ana Silvia Lopes Davi. **Da TV analógica para a digital: elementos para a compreensão de uma prática enunciativa.** Trabalho apresentado na XV Encontro da compós. Bauru: 2006. Disponível em: <http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf06/anasilvia_medola.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2008

_____. Televisão digital, mídia expandida por linguagens em expansão. In: FECHINE, Yvana. SQUIRRA, Sebastião (org.) **Televisão digital – desafios para a comunicação.** Porto Alegre: Sulina, 2009.

MUNIZ, Diógenes. **Após meio ano, TV Digital dá menos de um ponto de Ibope.** São Paulo: Folha Online, 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foha/informatica/ult124u408875.shtm>> Acesso: em 28 ago. 2008.

McLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução de Décio Pignatari. 4^o ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORAES, Fernando. **Chatô: o rei do Brasil: a vida de Assis Chateaubriand.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina a era das tecnologias do virtual.** 3^a edição, 2^a reimpressão. São Paulo: Ed. 34, 2004.

PATERNOSTRO, Vera Íris. **O texto na TV: manual de telejornalismo.** Edição revista e atualizada. Rio de Janeiro: Campus, 2006.

PELEGRINI, Milton. **As verdades, as meias verdades e as versões do jornalismo.** São Paulo, Revista Grebh, N. 10, 2007. Disponível em: <<http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php/ghrebh/article/view/6/3>> Acesso em: 08 dez. 2008.

PENA, Felipe. **Teoria do jornalismo.** 2^a reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

PETIT, Annie. História de um sistema: o Positivismo Comtiano. In: TRINDADE, Hélio (org.). **O positivismo – teoria e prática.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

QUÉAU, Philippe. O tempo do virtual. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina a era das tecnologias do virtual.** Ed. 34. São Paulo, 2004.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial.** São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO JUNIOR, João. O que é positivismo. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Aspectos da Filosofia – Dois filósofos do Século XIX. In: **Primeira filosofia – Lições introdutórias.** 5^a Edição. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da Imagem. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 295 – 307.

SCOLARI, Carlos Alberto. Ecología de la hipertelevisión. Complejidade narrativa, simulación y transmediaalidad en la televisión contemporánea. In: FECHINE, Yvana. SQUIRRA, Sebastião (org.) **Televisão digital – desafios para a comunicação**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Norte do Paraná. **Manual de ética do jornalista**. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 1999.

SOUZA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

TANAKA, Misaki. A HDTV e a Televisão Digital no Japão: as primeiras experiências e próximas tendências. In: Congresso Brasileiro De Ciências Da Comunicação, 2007, Santos. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2007. CDROM

TIBURI, Marcia. **A máquina de mundo**: uma análise do conceito de aparelho em Vilém Flusser. São Paulo: Revista Grebh vol. 10, 2007, disponível em: <<http://revista.cisc.org.br/ghrebh/index.php/ghrebh/article/view/3/1>> Acesso em: 08 dez. 2008)

TRAQUINA, Nelson. **O estudo do jornalismo no Século XX**. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

TUCHMAN, Gaye. **Making news**: a study in the construction of reality. New York: Free Press, 1978.

TV Digital é vista por apenas 3% dos brasileiros. São Paulo: adNews, 2009. disponível em: <<http://www.adnews.com.br/midia.php?id=91756>> Acesso em: 02 ago. 2009.

VAZ, Paulo. Mediação e tecnologia. In: **A genealogia do virtual**: comunicação, cultura e tecnologias do imaginário. Porto Alegre: Sulina, 2004.

VIRILIO, Paul. The Visual Crash. In: **CTR SPACE**: rhetorics of surveillance from Bentham to Big Brother. Thomas Levin, Ursula Frohne, Peter Weibel (eds.). London, Cambridge: MIT Press, ZKM, 2002.

VIZEU, Alfredo. A construção do real no telejornalismo: do lugar de segurança ao lugar de referência. In: VIZEU, Alfredo (org.) **A sociedade do telejornalismo**. Petrópolis: Vozes, 2008.

WEISSBERG, Jean-Louis. Real e Virtual. In: PARENTE, André (org.) **Imagem-máquina a era das tecnologias do virtual**. 3ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Ed. 34. 2004.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2004.

ANEXOS

ANEXO A – Entrevista com Norberto Oda (transcrição)**Data da entrevista: 26.09.2009**

Norberto Oda é jornalista há 20 anos. Começou a carreira como repórter na RPC TV Cataratas, em Foz do Iguaçu, emissora afiliada da Rede Globo de Televisão. Oito meses depois passou à função de editor. Há 16 anos trabalha na RPC TV Paranaense, em Curitiba, onde atualmente é coordenador da Editoria de Projetos Especiais, sendo responsável pelos programas chamados optativos, ou seja, programas de entrevistas, reportagens, revista, etc. Também é o editor do Globo Repórter na TV Paranaense. Atualmente é o único jornalista da emissora que edita programas em alta definição.

Fernanda - Na sua opinião, a imagem melhor definida, essa imagem da TV Digital, interfere na percepção da realidade no telejornalismo?

Norberto – Será que as pessoas percebem isso mesmo? Eu não tenho certeza se as pessoas percebem essas diferenças. É meio aquela coisa assim, uma geladeira, por exemplo, quando ela foi inventada, lá atrás, era uma coisa muito diferente, as pessoas não sabiam como utiliza-la. Hoje é uma geladeira, a gente mete dentro de casa e não pensa mais na tecnologia que mantém o alimento gelado. Na televisão, como é assim, uma melhoria na qualidade da imagem, não é uma revolução completa, por enquanto a gente ainda não percebeu essa revolução com a TV Digital, eu acho que pra quem tá em casa vê uma imagem mais bonita, mais clara, eu não sei se isso interfere de fato na percepção da realidade que ela esteja ali de frente para o aparelho percebendo isso. Até porque a gente trabalha com tantos efeitos na edição no nosso trabalho, que muitas vezes a gente até involuntariamente acaba meio que modificando essa realidade. Hoje com essas novas câmeras, a gente consegue deixar um céu que não existe, por exemplo. Num programa de natureza, a gente consegue ali trabalhar com a imagem e o céu fica tão azul que você só vê na televisão, quer dizer, é uma imagem falsa. Então mesmo essa tecnologia permitindo que você tenha uma imagem mais clara, mais parecida com o real, a gente tende a deixar a imagem mais bonita do que ela é de fato.

Fernanda – Você acha que isso interfere na percepção?

Norberto – Eu acho que sim, por exemplo, nos programas com os quais eu trabalho aqui né? No caso do Meu Paraná. A gente quer mostrar uma imagem bonita que é a filosofia do programa, que é mostrar o que a gente tem de bacana no estado, mostrar o que a gente tem de interessante para as pessoas conhecerem. Então a gente vai “vender” da melhor maneira possível aquilo. A gente vai deixar o mais bonito possível, isso a gente já fazia antes sem esse recurso tecnológico, a gente escondia o lixo debaixo do tapete pra mostrar, a gente não mostrava exatamente como era, e agora a gente tem a possibilidade de trabalhar a própria imagem pra fazer essas coisas ficarem mais bonitas. É claro que nem tudo que a gente faz é assim consciente de que a gente tá modificando. No dia-a-dia mesmo, nos nossos telejornais, tá lá o cinegrafista gravando uma cena, um flagrante, o que quer que seja, e aquilo é do jeito que está e que vai ser exibido para o telespectador depois em casa, não tem essa preocupação de transformar a realidade que ele está ali percebendo. É claro que tem ali a interferência do olhar do cinegrafista, do olhar do editor, da maneira como o texto é escrito, e nem sempre isso também é consciente. Tem algumas análises que diz né? Que quando a gente quer valorizar alguém a

gente entrevista de baixo pra cima, para a pessoa parecer maior, e o oposto né? Quando a gente quer diminuir alguém a gente grava de cima pra baixo para que ela fique pequenininha. No dia-a-dia a gente não tem tempo de pensar nisso. A gente está ali pra gravar e mostrar aquilo do jeito que é mesmo, do jeito que a gente está vendo. Não tem essa preocupação em melhorar ou piorar uma realidade.

Fernanda – Você acha que essa preocupação estética ela é maior na TV Digital?

Norberto - Eu acho que sim. A composição de um quadro, de uma fotografia, ela é muito mais trabalhosa, nessa tecnologia nova do que na anterior, você consegue mostrar mais detalhes, você consegue mostrar melhor aquela imagem, com mais nitidez.

Fernanda – Você considera que essa tecnologia da HDTV te ajuda a contar melhor as histórias com as possibilidades que ela fornece?

Norberto – Ajuda, por exemplo, a gente fez aquela matéria nas Cataratas do Iguaçu, à noite mostrando o arco-íris noturno, ainda que não fosse possível ver como a gente estava vendo ali na hora, a gente hoje tem uma tecnologia que a gente consegue registrar uma imagem que há cinco, três anos, sei lá, a gente não conseguiria Ninguém em casa conseguiria ver o arco-íris noturno nas cataratas se não fosse essa nova tecnologia. Então ajuda perfeitamente.

Fernanda – E essas construções que a gente faz para simular fatos, você acha que isso pode interferir na credibilidade da notícia? As pessoas vão perceber isso?

Norberto - Eu não acho que interfere na credibilidade. Eu acho que as pessoas percebem que a gente tá mostrando, nesse caso que a gente quer valorizar lugares, quer valorizar situações, elas percebem que é justamente essa a preocupação que é de mostrar as coisas bonitas. Elas sabem também, as pessoas não são ingênuas a esse ponto, de não perceber que a gente quer mostrar uma coisa que é bonita, não vai ficar mostrando o que é ruim naquele caso ali.

Fernanda – E no dia-a-dia?

Norberto – No dia-a-dia eu acho mais difícil, no factual mesmo, nas notícias, eu acho difícil a gente ter no factual mesmo, nas notícias, a gente trabalhar conscientemente esse processo. Acho que daí é a questão do tempo da televisão que é muito rápido, muito ágil e não dá tempo de ficar programando plano de takes, enquadramentos, ah, vamos aproveitar uma tecnologia melhor para poder piorar ou melhorar uma situação. Aí eu acho que no dia-a-dia não, o que a gente quer é mostrar tal e qual está acontecendo, da melhor maneira possível.

Fernanda - Mas a gente tem a possibilidade agora de construir cenas no computador e elas se parecem bem mais com as cenas que vemos com nossos olhos, digamos assim, e de fazer isso de uma forma mais fácil, mais rápida. Isso pode ser usado, pode interferir, é uma possibilidade da TV digital que facilita o trabalho do jornalista?

Norberto – Acho que poderia interferir. Que facilita claro né? A gente edita um material muito mais rapidamente do que editávamos há muito pouco tempo. A gente consegue mudar uma edição muito mais rapidamente do que conseguiríamos há pouco tempo e sem ter perda de qualidade exatamente como a gente gravou. Mas eu não sei se isso entra no nosso trabalho diário, essa coisa consciente de estar

modificando uma realidade. Eu acho que essa preocupação é que não existe: “vou aproveitar a tecnologia pra modificar uma realidade”. Eu acho que isso, principalmente no jornalismo, que trabalha muito com verdade, eu acho que a ideia é justamente aproveitar a tecnologia para mostrar a realidade cada vez mais próxima da própria realidade. Por mais que tenha esse viés aí do olhar do cinegrafista, do olhar do editor, do olhar do apresentador e de quem está em casa também que percebe ou não determinados aspectos na imagem, por mais que tenha isso tudo interferindo eu acho que no dia-a-dia é mesmo tentar mostrar a verdade.

Fernanda – Você como editor, que não esteve lá, não pode ver aquilo, não presenciou, como você procura entender aquela realidade que o cinegrafista te trouxe, com que elementos você trabalha para dizer “eu estou realmente passando para o telespectador a realidade ou algo mais próximo possível da realidade?”

Norberto – Você diz isso no dia-a-dia? No factual?

Fernanda – É

Norberto – É mais ou menos como você confiar numa pessoa e contar uma história que te foi contada. Essa é a minha base. Você tem uma pessoa que você confia na opinião dela, ela vai te contar uma história e você vai contar essa história para uma outra pessoa, mas tentando reproduzir o mais fielmente possível o que te foi passado. Então mesmo você não estando presente na situação, você tem um relato daquilo por quem estava ali presente. Alguém que você confia e que você sabe que está te contando de fato foi visto ali, o que foi presenciado.

Fernanda – Você acha que para o editor essa é uma tarefa mais difícil do que para quem está na rua?

Norberto – No dia-a-dia a gente trabalha com muito pouco tempo, né? Então não teria outra condição mesmo de você ir lá gravar, voltar e editar. Então essa é a forma como funciona. No caso de uma matéria produzida, dependendo da dimensão da reportagem, eu acho que faz falta o editor estar presente no local. Ele tem outros elementos, outra leitura daquela situação que ele presenciou, por exemplo, no caso do Globo Repórter que o editor vai junto na gravação, se ele não for junto ele não sente a matéria como ele sentiria se estivesse presente, acompanhando todas as gravações, ele não vai conhecer o drama daquelas pessoas que vão ser entrevistadas, as histórias daquelas pessoas que estão ali contando as histórias delas, vai perceber de outra forma, muito mais friamente. Agora, se ele está ali presente, tem a conversa antes da gravação, depois da gravação, tem todo um envolvimento da equipe com o entrevistado da situação que está sendo mostrada, que faz com que o editor também incorpore melhor aquela história e tente passar de uma outra maneira, de uma maneira mais sensível. Se você fica ali sentado na redação esperando chegar a fita, por mais que você assista milimetricamente, cena a cena, ouça todos os depoimentos, é diferente. É um relato muito frio.

Fernanda – Você se sente limitado nisso?

Norberto – Limita. O fato de não estar presente, principalmente nas grandes reportagens, eu acho que limita. Justamente dá essa frieza para o material, um tratamento mais frio do que se você estivesse presente.

Fernanda – E seu trabalho mudou da era analógica para a digital? O que você sente que mudou principalmente?

Norberto – Eu acho que na agilidade, na velocidade do trabalho mesmo. hoje a gente consegue fazer mais coisas no mesmo tempo que fazíamos antes. E a gente consegue também modificar também o trabalho que a gente já fez, refazer o trabalho que não ficou bom, de uma outra maneira. E tem uma coisa muito curiosa com relação ao texto que eu nunca tinha pensado nisso: na época em que não tinha nem computador, por exemplo, a gente conseguia pensar mais, conseguia não, a gente se obrigava a pensar mais antes de colocar um texto no papel. Mas porque se você estivesse datilografando uma folha, você precisava reescrever aquela folha inteira, você não podia encher de borrão aquela folha porque ficava ruim de se apresentar. Então, era um trabalho muito mais cuidadoso, muito mais pensado, antes de ir para o papel de fato. Hoje com o computador você escreve, escreve, escreve, não ficou bom você apaga tudo e começa de novo ou reescreve, copia, cola, recorta, inverte, com a maior facilidade. E na edição acho que o processo é basicamente o mesmo, antes você tinha que ir editando take a take, frame a frame, e se a edição de uma maneira ou outra não funcionasse no final, tinha que começar do zero de novo, tinha que colocar lá de novo o primeiro off, o primeiro take e tudo de novo. Hoje não, hoje você faz uma inversão completa naquilo assim, com uma rapidez tremenda, né? Você perde menos tempo às vezes para refazer isso tudo do que o tempo que você levou para editar o material e antes não, antes às vezes levava muito mais tempo para refazer uma edição. Isso eu acho que interfere sim porque a gente tem que pensar menos, eu acho. A gente testa mais. A gente faz uma edição, não funcionou a gente testa de novo, faz de uma outra maneira até que a coisa fique formatada da maneira que a gente gosta.

Fernanda – Agora, mudou também que você faz tudo mais sozinho né?

Norberto – Isso também, a gente divide menos. Antes eram muito mais pessoas envolvidas no trabalho. E hoje o editor chefe do jornal, pode pegar a matéria pronta e em dois minutos ele inverte aquela matéria e ta pronta de novo. Não precisa mais ir lá, conversar com todos, pedir vai lá, refaz aquilo, que vai demandar um tempo que ele não tem pra comandar aquela operação.

Fernanda – Você acha que isso é ganho ou perda?

Norberto – Eu acho que, dependendo da situação, pode perder. Porque a gente trabalha com historias, com seres humanos e quanto mais dividido melhor. São mais opiniões, são opiniões divergentes, são contribuições que só vão somando. Já não é um trabalho mesmo de uma pessoa só. Televisão é um trabalho de equipe.

Fernanda – E a redação mudou bastante?

Norberto – Mudou, ficou muito quieta, muito silenciosa. Acho que antes havia um burburinho, as redações eram muito mais barulhentas, as pessoas falavam mais, se falavam mais. Hoje é tudo muito mais silencioso. As pessoas ali compenetradas nos seus computadores, em suas estações de trabalho, com seus fones de ouvido, editando suas reportagens. Não tem muito mais a divisão que havia antes.

Fernanda – E ao mesmo tempo você tem um material dividido mais democraticamente, né? Divide pra mais gente, mas se conversa menos?

Norberto – É. Porque todo mundo tem acesso ao mesmo material simultaneamente quem quiser assistir a matéria que o outro ta editando é fácil. Sem parar o seu trabalho, você consegue ver o trabalho do outro, o que não era possível antigamente. Mas isso mudou com certeza esse acesso compartilhado é realmente

um ganho mas essa divisão de opiniões, essa soma de opiniões que resultava no trabalho, eu acho que nisso a gente perdeu bastante.

Fernanda – Você acha que isso interfere na construção da notícia?

Norberto – Eu acho que a gente tem um olhar muito mais individualizado para cada assunto, talvez tenha uma perda sim nesse sentido justamente por não ser um trabalho de tantas mãos envolvidas. Talvez haja alguma perda sim nesse sentido

Fernanda – E as preocupações em relação ao tempo, à qualidade do trabalho são diferentes hoje? O que é exigido do editor, tem diferença em relação a como ele utiliza o tempo de trabalho dele?

Norberto – Essa coisa da qualidade a gente vê um paradoxo. Enquanto a gente tem a televisão alcançando um nível de qualidade tão elevado, por outro lado, há uma invasão de vídeos caseiros nos nossos telejornais e na televisão de uma maneira geral. Vídeos amadores que estão o tempo todo entrando nos canais de TV que não têm essa preocupação com a qualidade de enquadramento, de formatação. Eu acho que tem uma via de duas mãos aí nessa história. Agora, com relação ao tempo de trabalho do jornalista, não sei se há uma cobrança diferente do que havia antes. Eu vejo assim que as pessoas continuam trabalhando, continuam produzindo, basicamente na mesma quantidade que produziam antigamente, eu não vejo assim um acréscimo muito grande de quantidade de produção.

Fernanda – Mas o editor que antes era só um editor de texto agora passa a ser um editor de imagens também. Ele teve que mudar essa divisão de trabalho.

Norberto - É, ele teve que assimilar outros conceitos também, outras preocupações, que antigamente não tinha tanto. Se bem que a gente aqui no nosso dia-a-dia de trabalho, a gente nunca teve um editor de imagens, no caso específico aqui da RPC, da nossa redação (Curitiba). Os nossos editores de imagens eram operadores de VT então mesmo no tempo que a gente tinha o sistema analógico era o editor que dirigia a cobertura das matérias na maior parte dos casos. Havia algumas exceções dos editores que deixavam ali um esqueleto montado pra que o editor de imagens (operador) fizesse o trabalho de cobertura das reportagens, isso era muito difícil de acontecer. Então assim, o que há de diferente é que ele aprendeu a manusear uma ferramenta diferente, que é o computador, para cobrir a reportagem. Antes ele dava os comandos para que uma segunda pessoa fizesse a cobertura dessa reportagem. Hoje ele continua escolhendo os takes a diferença é que ele vai lá e cola.

Fernanda - Você sente diferença da sua postura, no seu corpo, na ilha digital para a analógica? Mudou alguma coisa?

Norberto – Eu não percebi. Tirando a história do comando no computador, que você mexe muito mais com o teclado e com o mouse. Eu continuo em uma ilha de edição, meu caso é diferente né? Talvez pra quem esteja na redação e não mais numa ilha de edição, deve fazer alguma diferença, fica ali na sua baía. Eu acho que pra essas pessoas houve uma mudança significativa. Agora, eu como continuo numa ilha de edição, eu acho que pra mim não teve grande diferença não.

Fernanda – Tem coisas que você pensa em fazer e que você sente limitações no aparelho?

Norberto – Não que eu tenha percebido. Ainda o aparelho me oferece muitas coisas com as quais eu não sei lidar. Eu vejo os meninos (pessoal da arte) que trabalham

com essas imagens há mais tempo e que têm uma experiência de produtoras, com tecnologia de ponta e que explora mais os recursos do equipamento, que não a gente aqui que tem uma edição mais básica, eu vejo exatamente o contrário, que a tecnologia oferece muito mais recursos do que eu estou treinado para usar.

Fernanda – E em algum momento você se sente limitado de alguma maneira na construção da notícia?

Norberto – Eu acho que melhorou, acho que é mais fácil hoje a gente tem uma facilidade que ela permite de inverter edições do que antigamente. Eu gosto mais, eu acho mais fácil de trabalhar. Tem essa coisa de você poder refazer mesmo o trabalho que não funcionou direito, que não tá de acordo. Testar novas possibilidades, novas linguagens e na analógica era muito mais difícil. Você estava ali compenetrado naquele produto e não tinha possibilidade de ficar testando, era muito mais difícil.

Fernanda - Tem alguma coisa que você fez na digital que você ficou admirado, pensando que nunca conseguiria fazer na analógica?

Norberto – Tem todo dia. Todo dia tem alguma coisa que a gente faz, essa linguagem mais moderna mesmo de vídeo, essa linguagem muito clipada, uma linguagem visual muito rápida, isso no analógico demandaria um tempo muito maior do que a gente utiliza hoje. Esses cortes com milésimos de segundos que a gente executa hoje, isso no analógico se tornaria um inferno pra gente trabalhar. Levaria muito tempo para finalizar uma edição.

Fernanda – Você como jornalista considera importantes as opções dadas pela tecnologia digital na edição para o telejornalismo?

Norberto – Eu acho muito importante, a gente consegue contar as histórias de uma maneira muito melhor acabada, eu acho fundamental. Acho que o que vem de novas tecnologias no audiovisual tem facilitado muito nosso trabalho.

Fernanda – Facilita na compreensão, deixa mais atrativa?

Norberto – Deixa mais atrativa, esse é o ponto. Deixa o produto melhor acabado.

Fernanda – E você chega a questionar no seu trabalho se a imagem trazida pelo cinegrafista está dando a verdadeira dimensão do fato, se ele está retratando com fidelidade, se captou toda a dimensão do acontecimento ou perdeu alguma coisa ou ficou limitado em algum sentido?

Norberto – Isso também é uma coisa que tem em todas as reportagens. A gente está sempre tentando contar uma história que o repórter traz e com a imagem que o repórter cinegrafista traz da rua. Alguns são mais eficientes, mas isso faz parte da nossa rotina de trabalho de olhar o que veio da rua e ver se as imagens que chegaram se são suficientes para contar aquela história.

Fernanda – Você chega a pedir mais imagens?

Norberto – Isso é constante também

Fernanda – Essa possibilidade de alterar as imagens, a cor, o foco, você utiliza esse recurso com uma certa frequência?

Norberto – A gente pode trabalhar isso com uma certa frequência também, mas tem que se tomar um pouco de cuidado porque não é todo programa que permite esses

recursos. Um telejornal, se você for trabalhar uma notícia eu acho que não tem sentido, aquela coisa da verdade do fato, aí não há porque você modificar aquilo que veio da rua já que a ideia é passar o que foi registrado, o que aconteceu, da maneira mais fiel possível. Em produções mais elaboradas acho que cabe perfeitamente como programas que falam da natureza ou coisas mais subjetivas que trabalham com beleza acho que daí cabe perfeitamente.

Fernanda – Mas a gente pode admitir que isso aconteça com uma frequência até bastante razoável nos telejornais né?

Norberto – Eu acho que a gente tem que ter um radar ligado o tempo inteiro para detectar quando isso está sendo exagerado. No telejornal, quando o fato é importante, eu acho que esses recursos todos têm que ser dispensados.

Fernanda – Aqui na emissora existe essa preocupação, será que em outros lugares vai existir?

Norberto – Aí vai depender muito do objetivo de cada um. As possibilidades existem para você transformar um fato, modificar, enfim, isso pode perfeitamente, vai depender da responsabilidade do editor que estiver trabalhando com esse material e do objetivo dele, de quanto essa pessoa quer passar de verdade nessa história.

Fernanda – Porque é tudo muito rápido, muito fácil. Ninguém nunca vai perceber.

Norberto – Não, de fato, a pessoa que estiver em casa assistindo não vai ver isso, talvez se surpreenda com alguma coisa, mas vai achar natural porque aquilo está registrado e está sendo passado daquela forma. Eu acho que aí entra uma questão ética mesmo de como você vai trabalhar com isso.

Fernanda – Aqui há uma preocupação grande?

Norberto – É eu acho que aqui tem essa linha no caso da notícia tem que ser o mais perto da verdade possível. Agora no meu Paraná não. A gente tem liberdade para trabalhar melhor a imagem e às vezes esse melhor nem é deixar ela melhor, é deixar um pouco pior mesmo, é colocar um filtro para deixar com aspecto de uma imagem antiga, uma imagem que é atual. Você tem aquela imagem melhor, mais visível, mas você piorou a imagem colocou um efeito, um filtro ali que vai deixá-la preto e branco, enfim, mas daí depende do objetivo. A credibilidade é que vai contar para o telespectador, é isso que vai fazer ele acreditar ou não naquilo que é dito pra ele.

ANEXO B – Entrevista com Ana Cristina Vallada (transcrição)

Data da entrevista: 18.12.2009 - na Rede Globo de São Paulo.

Ana Cristina Vallada é editora do SPTV na Rede Globo em São Paulo. Está na emissora há 12 anos, iniciou como produtora e há 5 anos é editora, três deles integrando a equipe do Jornal Hoje e atualmente no SPTV e também no Radar, programa diário de aproximadamente cinco minutos, que mostra um panorama do trânsito, exibido no início da manhã (vai ao ar entre 8h00 e 8h20).

Fernanda – O que mudou na sua rotina com a passagem da edição analógica para a digital?

Vallada – A primeira sensação que tive foi de medo. Medo do novo. Depois aprendi a desconstruir a matéria. A pensar a matéria aos pedaços. Antes eu só sabia editar se tivesse o material completo: off 1, entrevista, off2, passagem, entrevista. Eu precisava estar com todo o material nas mãos para começar a editar. Com a edição digital aprendi a pensar aos pedaços, como partes independentes. Posso colocar o off todo primeiro ou selecionar as sonoras, depois vou encaixando, vejo o que funciona ou não e mudo. Passei a ver o VT como um quebra-cabeças.

Fernanda – E com relação ao tempo de trabalho, de que maneira essa mudança interferiu?

Vallada – Ainda é recente a implantação das ilhas digitais aqui. Tem menos de um ano que todas passaram a ser digitais. Isso foi sendo feito aos poucos, primeiro substituíram uma, depois outra e agora todas são assim. Hoje tem duas coisas que posso destacar: primeiro o ganho de tempo no trabalho que vai ser maior quando todos estiverem adaptados, desde os repórteres até os editores, todos têm que pensar diferente para isso funcionar melhor. Outro aspecto é que o programa de edição da globo é exclusivo para as necessidades da empresa, foi desenvolvido exclusivamente pela Sony, mas depende de adaptação porque o editor de imagens que trabalha em outro lugar vai ter que aprender a usar esse programa que só tem aqui. Então já teve um ganho de tempo a edição no computador, mas ainda é pouco perto do que pode ser. A gente ainda tem que pensar no jeito mais simples e rápido de fazer e um dia isso será automático, não vamos mais precisar pensar em como fazer isso, já faremos da forma mais simples. Mas já teve um caso em que perdemos todo o projeto de edição minutos antes do jornal entrar no ar. O projeto em que trabalhamos a manhã inteira e um comando apagou tudo. Se fosse na ilha linear estaria perdido, não haveria tempo de refazer, no computador conseguimos montar tudo de novo. Chegamos a editar a matéria em 12, 15 minutos, o que no analógico é impensável. Mas foi simples porque não precisamos ver todo o material bruto de novo, já sabíamos em que cliques estavam as sonoras, as imagens que a gente queria e foi só montar o quebra-cabeça.

Fernanda – E quais as mudanças que a imagem digital, melhor definida trouxe para o seu trabalho?

Vallada- Ela exige da gente mais rigor porque dá ao telespectador mais condições de julgar por ele mesmo. Com uma imagem menos definida você podia chutar, presumir que aquilo significava o acontecimento. Hoje se a imagem não mostra exatamente aquilo, não se pode afirmar. Por exemplo, se vou dizer que teve uma briga entre policiais e manifestantes. Antes uma aglomeração já poderia significar

isso, hoje se não tenho a ação exata não posso afirmar que aconteceu. O público tem que ver aquilo na imagem.

Fernanda – E você acredita que essa imagem mais definida dá uma maior sensação de realidade ou não?

Vallada – Bom, a gente tem uma tendência a se acostumar com as coisas. O que é bom a gente acostuma rápido logo não percebe mais o avanço mas se você pegar uma fita em beta e uma imagem digital você percebe mais realidade na atual, apesar que a gente já vinha tendo uma boa qualidade de imagem antes, a tecnologia já estava avançada mas agora é ainda mais visível.

Fernanda – E o telespectador? Ele percebe isso?

Vallada – Acho que não. O telespectador classe “A” percebe mais porque tem um equipamento mais definido, um televisor maior, um sinal de qualidade. Mas as pessoas em geral não param para olhar a televisão e prestar atenção. A mulher está vendo televisão ao mesmo tempo em que faz o almoço, arruma a gravata do marido, lava a louça. O sinal também continua chegando ruim, com chiado e a imagem perde qualidade até chegar na casa das pessoas. O telespectador que percebe mais essa mudança é o mais rico, mais exigente, que tem melhor equipamento e que procura isso. Ele quer uma imagem melhor porque ele tem acesso a um aparelho melhor, uma antena.

Fernanda – Os computadores interferiram na rotina das redações? De que maneira?

Vallada – Interferem muito. Bom, cada jornal tem uma cara no ar. Muitas vezes a gente edita aos pedaços, exhibe aos pedaços, por conta do tempo. Começa com o VT depois vai para o link, de lá o repórter chama uma entrevista, complementa com mais uma parte da matéria, uma imagem que chegou depois. Conforme o material vai chegando na redação vamos editando e no analógico jamais se faria isso. O SPTV mudou muito o perfil com a edição digital por conta dessa agilidade.

Fernanda – As preocupações com relação ao tempo e à qualidade do trabalho são diferentes hoje?

Vallada – São diferentes. Antes você recebia uma fita e tinha que correr toda ela para ver o que tinha ali. Hoje, teoricamente, não precisa mais fazer isso. Você olha os cliques e vê o que foi produzido. Você ingesta o disco em várias máquinas e enquanto uma pessoa monta a matéria, a outra pode ir decupando as sonoras. Hoje você tem que contar com um tempo extra que é o tempo para ingestar o material mas não tem mais que levar a fita até o switcher para a exibição, você monta e coloca no servidor e eles podem exibir. No final das contas, a preocupação muda mas não aumenta.

Fernanda - Você considera que a técnica de edição de imagens no computador, com possibilidade de melhor definição facilita o seu trabalho? Em que sentido?

Vallada – Com certeza. Ainda acho que o jornalismo aproveita pouco dessa tecnologia. A gente não consegue usar todos os recursos oferecidos pelo computador porque para a gente tudo é urgente não conseguimos aproveitar tudo. Quanto mais nítida a imagem, mais limpo o áudio, mais satisfação te dá para fazer o seu trabalho, fica mais real. Se você vai colocar um sobre som de um tiroteio e você tem o áudio limpo do tiro, fica muito melhor, mais real. Acho que a imagem

melhorou, mas o áudio melhorou muito e com esse recurso você pode passar uma história muito mais fiel ao telespectador.

Fernanda - A possibilidade de alterar a qualidade física da imagem hoje é uma realidade. Se a cor não ficou boa, se há um problema de foco, enfim, você se utiliza desse recurso com frequência? Vê algum problema nisso?

Vallada – A gente tenta não usar. Eu pessoalmente sou contra. A gente não tem que alterar o que captou na rua, mesmo nas matérias produzidas, nas chamadas matérias frias. Se o cinegrafista errou, você arruma, mas tem que ter um limite para não distorcer as coisas. Não pode colocar mais luz num lugar escuro ou mais vermelho para dar mais dramaticidade.

Fernanda - A riqueza das imagens e a beleza ou o impacto delas inferem mais hoje na importância que se dará ao fato dentro do noticiário do que antes? Ou seja, com maior qualidade as imagens ganharam importância maior também?

Vallada – Não, a gente vai dar sempre mais importância para o fato do que a para a forma como ele foi captado. Tivemos aqui um fato em que o Covas foi agredido em um seminário, em um encontro de editores analisamos aquele acontecimento. A gente tinha na matéria a imagem da agressão, mas isso foi suprimido e apenas ouvimos o que estava registrado. Aquele áudio era muito real. Não precisava nem da imagem, eu tive a sensação até diferente do que o que queria mostrar com aquela experiência eu achei o áudio muito significativo, mesmo que a imagem não estivesse tão boa ele explicaria o acontecimento. A gente tem um quadro que é o “Você no SPTV” em que exibimos os vídeos enviados pelos telespectadores. São vídeos caseiros, de baixa resolução e eles vão ao ar pelo fato jornalístico que se impõe à estética.

Fernanda - Os recursos de construção de cenários e de simulações de certas cenas no computador, possibilitados pela HDTV, auxiliam a contar as histórias?

Vallada – Eu não gosto. A Globo usa as reconstituições com uma certa frequência e até há uma orientação para que usemos se não tivermos imagens do fato. Eu acho que o repórter gravar no local do fato contando o que aconteceu “o ladrão entrou por essa janela, atirou, saiu pela porta...”, fica muito mais real do que uma simulação. Eu prefiro o repórter explicando à reconstituição, é mais real do que os desenhos que são construções do fato. Reconstituição só é razoável se você tentar explicar, por exemplo, porque o avião em Congonhas não conseguiu parar, você tem que colocar informações técnicas que o telespectador não domina. O desenho vai ajudar a entender, são informações que não são do senso comum. Mas está banalizando em situações cotidianas em que não deveria ter. A arte deve ser apenas para explicar coisas que as pessoas não entenderiam.

Fernanda - Ao construir a notícia qual a importância que você considera que tem a imagem na representação do real?

Vallada – A imagem é muito relativa. O vídeo do telespectador, por exemplo, não tem tanta qualidade e teve uma vez que recebemos um que mostrava uma briga depois de um acidente de trânsito. Um motorista queria impedir que o outro, que estava errado, fosse embora antes da chegada da polícia. Ele parou em frente ao carro e o cara saiu arrastando ele em cima do capô. Era uma imagem de baixa resolução, mas era impressionante, contava tudo. Não precisava nem de áudio. Vendo aquilo as pessoas formariam sua própria opinião, não precisa explicar. Mas é diferente, por exemplo, um tiroteio no Rio de Janeiro. Ali não é a imagem que

comunica, você não tem como mostrar os caras atirando, mas tem o áudio e é isso que comunica.

Fernanda – Essa possibilidade de criar cenas e de melhorar a qualidade sensível das imagens, você considera como algo tentador?

Vallada - Tentador sempre vai ser. Qualquer coisa que você pode fazer para resolver o seu problema de forma mais fácil e mais rápida, é uma tentação. Você pode melhorar a imagem sem ter que voltar pra rua, pode fazer uma arte para cobrir um off que não tem imagens. É tentador, mas é uma daquelas coisas na vida que a gente tem que resistir, porque jornalista tem que contar fatos. Quando você está pressionado pelo tempo, você se sente tentado, mas se você ceder perde o rigor. Vai chegar uma hora lá na frente que não dá mais para confiar no que a gente fala então não pode abusar.

Fernanda - Você imagina o seu trabalho hoje sem os computadores novamente? Como seria?

Vallada – Não! De jeito nenhum! A gente resiste no início por medo de não adaptar, mas depois você não quer ficar sem isso. A gente se acostuma facilmente com o que é bom. Por exemplo, nossas equipes vão para a rua todas com um laptop e a conexão sem fio não é muito boa, tem lugares em que ela falha e o repórter liga pra gente dizendo que não consegue fechar o texto porque não ta funcionando o computador. Aí você tem que falar para ele fazer o óbvio: pegar papel e caneta. Acho que já, já a gente esquece da beta, do analógico.

Fernanda - você se sente mais paciente ou menos paciente do que antes da mudança?

Vallada – Um pouco mais paciente, você tem mais controle do seu trabalho, me sinto no controle hoje. No período de transição fiquei desesperada, hoje não.

ANEXO C – Entrevista com Lilian Cavaleiro (transcrição)

Data da entrevista: 19.12.2009 - na Central Globo de Jornalismo no Rio de Janeiro.

Fernanda – Desde quando você é editora no Globo Repórter?

Lilian – Desde 1992. Eu comecei fazendo a retrospectiva. Em 93 eu vim pra cá de vez.

Fernanda – E todo esse tempo como editora de imagens?

Lilian – É e aqui no Globo Repórter a gente tem um trabalho diferenciado. A gente sonoriza, nós mesmos baixamos a nossas trilhas, a gente escolhe o que vai usar para sonorizar, a gente ajuda no texto, a maioria é jornalista. Existe uma troca entre o editor de texto e o editor de imagem. A gente dá uma certa opinião porque no papel você sabe que é uma coisa, e quando você vê a imagem, vê editado, muda. Então a gente tem essa liberdade. Nossa editora-chefe a Silvia Sayão, eu me sinto descoberta por ela, porque ela que nos ensinou essa coisa da sonorização. Nós temos uma verba e pagamos o Ecad, os direitos autorais de cada música que usamos. A gente pode escolher a música que a gente acha adequada para aquele texto, a música também tem que combinar com o off, com aquele texto, com a frequência do repórter, porque às vezes você escolhe uma música que não casa, apesar de ser daquele tema. Existe toda uma composição. Você chega, baixa da internet e paga os direitos. E a gente tem essa coisa também de sugerir, depois que tá tudo pronto, olha a gente poderia gravar isso, fazer assim. Então a gente tem uma liberdade de trabalhar e isso dá prazer de trabalhar aqui. Aqui é o lugar que mais liberdade se tem para criar e trabalhar é o Globo Repórter. O dia a dia deixa a gente muito restrito no pensamento.

Fernanda – É recente essa digitalização aqui, tem um ano e meio.

Lilian – a gente antes só tinha uma ilha de não linear que era o Avid e a gente se revezava. Tudo que era montado na linear era finalizado no não linear, a nossa finalização sempre foi no Avid. Antes era finalizado no “controle 4” manualmente, como se faz qualquer programa com operador de áudio, operava mesa, solta VT, envolvia um turbilhão de gente, como se estivesse soltando um programa ao vivo. Agora não. É uma só pessoa que chega ajusta o áudio, junto tudo, bota vinheta, bota claquete, modula o áudio no padrão que deve ser. Você vê o que você está fazendo (*aponta a tela do computador na ilha*) não só ouve, você tem uma noção melhor.

Fernanda – E o que essa digitalização trouxe de mudança para a rotina do seu trabalho?

Lilian - Eu consigo visualizar o que eu quero fazer melhor. É como se você escrevesse um texto, você coloca vários tópicos quando você vai começar o seu texto, e daqui a pouco você vai, dá um *copy/paste*, muda, vira, volta. Eu consigo fazer isso com a imagem, com o áudio, eu consigo ver o que eu estou fazendo. Visualizo o que eu estou fazendo. Eu não só imagino, além de imaginar, eu vejo. Um exemplo que eu vou te dar (*apontando no computador*) eu tenho o áudio, o vídeo, uma *timeline* no meu vídeo. Aqui eu tô editando a retrospectiva, editando o Obama, eu sei que eu tenho música aqui, sem dar play. Eu não preciso ouvir, eu sei o nível que eu posso colocar sem precisar ficar modulando. Eu sei que *menos quinze* dá certo. Virou uma coisa meio numérica que me ajuda na criação, eu misturo músicas,

eu posso cortar e antigamente não, na linear, você tinha que mixar, voltar, era um trabalho a mais, agora não, agora eu arrasto, é como se eu estivesse trabalhando com um texto, eu posso dar *control+z*, pra voltar o que eu errei, antigamente não, “vamos dar a terceira geração”, não, eu dou *control+z* e refaço. Não ta valendo. Então como é que fica? Vamos ver!

Fernanda – Pode experimentar mais?

Lilian - Muito mais. Às vezes o editor diz “eu não sei se vai ficar bom”, peraí, ah, ficou, não ficou, *control+z*, voltei ao que era isso antigamente era mais complicado em matéria de tempo, de criatividade. Você hoje reduziu seu tempo de trabalho sua criatividade ficou muito maior e pra você editar em não linear eu acho que os editores de texto têm que saber porque o próprio texto tem que ser pensado não linearmente. Por exemplo, aqui eu tenho os clipes, a gente já não trabalha com *time code*, eu sei que no off dois eu vou usar o clip 3 que está tudo sobre o Obama, não preciso do tempo exato. E a qualidade, você pode trabalhar sua imagem. Você recebe uma imagem internacional ou uma geração da Amazônia que não é de uma câmera digital, ela chega aqui eu trabalho a textura, mexo no contraste, na cor, dar um equilíbrio que possa ir ao ar. Porque se me mandar uma coisa lavada, às vezes o equipamento é ruim ou deu algum problema, não dá pra usar, você ficava mexendo nos botões da linear e não salvava, aqui não, você salva. Aqui ela te dá a possibilidade de você ver os ícones do que eu mexi na imagem. Então eu vejo, é como se eu visse um texto, é a mesma sensação.

Fernanda – Nessa questão de você mexer nas cores, na qualidade da imagem, isso pelo que você está falando facilitou bastante, mas e a questão com a relação do que foi captado no momento. Existe essa preocupação?

Lilian - Existe. Tem que vir com a qualidade perfeita da rua. Não é porque temos essa ferramenta que a gente não se preocupe com isso. Esse é um recurso para se não der certo, mas isso não é colocado como lema. Por exemplo, o cara vai pro Japão, ele tem que se preocupar com a imagem, com o áudio. Ele tem que ter a sensibilidade de estar atento não só na imagem, na reportagem.

Fernanda – Na hora que você altera a imagem para colocar no padrão isso não pode modificar a qualidade do que foi captado?

Lilian – Não, porque existe o olhar. Quando você capta, existe um olhar, a gente não mexe vamos dizer, a mexe só na textura para colocar em um nível que possa ir ao ar. Porque vamos dizer a pessoa que tem em casa, o telespectador, um aparelho 1920x1080 ele tem que ver o mínimo necessário, a qualidade que corresponda a esse televisor. Ele tem que ter isso se não, não vale a pena. Por exemplo, porque quando você coloca um programa em H.D. ele arrebenta no lbope? Não é só pelo tema que ajuda como a pessoa quer ver aquela beleza na *full HD* dele. Hoje você tem uma coisa na comunicação que você tem muitas mídias e você tem que fazer a diferença porque a pessoa não tem a necessidade de ver aquele programa, tem que ter alguma coisa que prenda ela. É um conjunto de coisas e infelizmente qualidade de imagem interfere na informação. Você pode ter informação, mas se você não tiver qualidade de imagem a informação não vai.

Fernanda – Como a qualidade interfere na informação?

Lilian - Por exemplo, a retrospectiva, é uma repetição de tudo o que você já viu. Mas por que eu quero ver a retrospectiva? Por que faz a diferença? Por que a gente vai informar, vai mostrar os fatos do ano, pensando em mostrar imagens que você não viu. Você vai ver muita coisa que você não viu, mas coisas de qualidade, como o Obama ali dançando, aquilo ali tem um significado, é um conto de fadas e eu vou te dar para você entender a linguagem. Não adianta você ter um monte de imagens janeiro, fevereiro, março, abril, junho... Eu tenho que, primeiro, ter um texto, dois tenho que ter a qualidade da imagem pra que a pessoa viagem naquilo que eu estou mostrando. Então você sai, por exemplo, pra gravar a enchente em São Paulo. Aquilo lá só vai valer a pena ver se for tipo aquele flagrante da mulher sendo resgatada na moto do ribeirão. A imagem com a qualidade do celular vale, mas dependendo do contexto você não pode ter uma imagem que não te ofereça o recorte com o qual você possa interagir, você tem que se sentir lá.

Fernanda – Você acha que essa imagem mais definida dá essa possibilidade?

Lilian – Sim, muito mais.

Fernanda – Ela tem uma carga de realidade maior?

Lilian – Vai depender do assunto. Por exemplo, se você grava um flagrante no celular vai valer, é 1.2 *megapixel's*, não é nada, é praticamente a qualidade de uma webcam das mais vagabundas, mas ta valendo. Agora quando você vai compor um Globo Repórter, uma matéria para o Jornal Nacional, você vai oferecer para o Jornal Nacional uma série, você não pode oferecer isso. Você tem que oferecer a realidade e a realidade ela está na captação da imagem no que ela vai te proporcionar. Não adianta também você ter apenas um monte de imagens bonitas também. É todo um contexto, entendeu, porque você vai ver uma série de matérias do Canellas sobre o vinho, você chega e fica encantado com a cara de um menino recortada, aquela expressão, e quando você tem uma imagem lavada você não passa a emoção. O digital veio pra fazer com que você interaja com aquele momento. Eu não estou falando do *hardnews*, mas quanto mais você usa o digital, essa qualidade de profundidade, é um 3 D da vida da pessoa. Nem todo mundo tem TV fechada, está em 8 a 10 por cento da população e quem não tem isso mesmo na televisão que tem 4x3 ou 16x9 quando ele vê aquela imagem ela vai chamar a atenção dele. Ele percebe a diferença, vai olhar a imagem para ouvir a informação. Agora se você me mandar aquela matéria com imagem lavada não vai ao ar porque não prende, tem que ter um diferencial do dia-a-dia.

Fernanda – Em um programa como o Globo Repórter tem mais espaço para se utilizar os recursos digitais?

Lilian – Sim e no fantástico também e eu acho que isso faz a diferença.

Fernanda – E qual você acha que é o papel da imagem na construção da notícia para contar a realidade?

Lilian – Importantíssimo, quando você faz um texto até um movimentar de uma mão em cima de uma frase sua tem um grande significado. Não existe a coisa de “cobrir off”, você tem que saber cobrir um off até de 30 segundos, mas para passar o que você está falando. É movimento, são as distrações, as interferências. O editor de imagem junto com o editor de texto pode colocar a imagem que vai interferir e ajudar a compor o seu texto, porque as vezes você decupa e não percebe que tem um oi, um aí, uma piscada do cara na imagem que vai passar tudo o que você queria falar.

Então eu acho que é importantíssima a imagem realmente tem que ter qualidade, sensibilidade e cumplicidade na hora de editar entre o editor de texto e de imagem. Você tem que aguçar o editor de texto, eu também sou jornalista, também escrevo, tenho 32 anos de profissão, sou do tempo da máquina em que você procurava o filme na mão e eu sinto isso. Hoje em dia eu vejo que as pessoas que saíram da faculdade que nunca viram a linear elas gostam muito de efeitos de fazer fusão. Elas têm que entender que não é isso que importa, que tem que ter qualidade de captação de áudio e de vídeo juntos. Você vai fazer uma entrevista e está captando a viagem, a travessia e a equipe conversando, isso não pode, não se conversa, não se fala. Tem que ter uma cumplicidade de toda a equipe. A imagem vai junto com o texto não é só cobrir off. Eu às vezes vejo que a pessoa edita e não deixa acabar o movimento pensando que o importante é cobrir o off, mas aquele movimento poderia compor o que você está falando para construir melhor aquela história.

Fernanda – Além dos recursos de tratar a imagem o digital também possibilita construir uma cena, fazer uma simulação. Vocês utilizam isso também?

Lilian – Utilizamos, mas só em casos extremos porque se não vira *Hollywood*. Vou te dar um exemplo: existe a edição do quadro do Nelson Mota no Jornal da Globo é cheio de recursos, mas a situação permite. Eu sou a favor do corte seco, sem fusão, fusão é uma coisa que tem que ser usada quando for muito necessário porque perde totalmente o momento. É muito mais difícil você editar em corte seco, porque quando você tem o recurso, você não precisa dar continuidade. Você faz fusão e resolveu. Mascara, com certeza. É muito mais difícil você construir em corte seco. A coisa do movimento te ajuda muito, os detalhes, para compor.

Fernanda – Essas construções, essas simulações, elas interferem na credibilidade da notícia

Lilian – Eu acho que ela se faz necessária quando você não tem realmente como mostrar.

Fernanda – A morte da Isabella Nardoni, por exemplo.

Lilian – Eu acho que foi um exagero. Porque eu acho que acaba, existe uma coisa que aí é a construção da notícia. Esses caras podem até ter matado, mas eu sou uma pessoa que tem dúvidas. A criança pode mesmo ter cortado, ter se jogado, o pai ficou desesperado porque tinha discutido com a madrasta, igual quando aconteceu o caso da escola Base. O que o poder da informação, da imagem pode fazer.

Fernanda – Você acha que essa simulação já marca como se fosse verdade?

Lilian – É um veredicto nesse caso. Eu não vou te dizer que os dois são santos, mas pensa você chegou, brigou com a mulher, a menina se feriu, pega a menina de mau jeito, diz que esganou, aí vai a menina levanta chateada e corta e pula para fugir com medo de algo que possa ter feito e cai o pai vendo aquilo...

Fernanda – E você colocando aquilo na televisão...

Lilian – Você não dá chance de ter uma outra possibilidade, eu acho que interfere e muito na informação essa coisa.

Fernanda – Essa riqueza de imagem, essa possibilidade de ter uma imagem mais definida, mais rica em detalhe, isso interfere na importância que esse assunto vai ter dentro do programa?

Lilian – Interfere. Vai depender se for uma coisa tipo dinheiro na cueca, essa coisa do flagrante, será como a pessoa fez. Agora, as pessoas hoje em dia estão cansadas, a informação tem sido muito ruim, tudo muito ruim, alguma coisa tem que valer a pena pra você assistir e a imagem bonita pode ser esse diferencial. Se você compõe aquilo a pessoa vai ver essa informação, porque o mundo está muito conturbado. Agora você pega uma imagem bonita você assiste porque você entra na imagem.

Fernanda – E a edição digital mudou a rotina na redação?

Lilian – Mudou nos temos até um programa chamado PDZ que é o seguinte: o disco vem da rua e dentro dos computadores eles são importados todos os clipes em baixa resolução todo mundo pode ver a imagem. Não precisa mais decupar cada fita como era antes. O editor de texto pode ver no computador dele a imagem e indicar o que ele quer. Isso deu uma dinâmica pra gente porque ele tem no computador dele todas as imagens que ele vai usar no programa que será editado.

Fernanda – Isso interfere no tempo de trabalho de vocês?

Lilian – Sim, diminui tanto pra eles quanto pra nós.

Fernanda – E mudou a exigência também?

Lilian – Mudou, eles (*editores de texto*) são mais exigentes também e a gente tem que estar muito de olho também. Porque nós, editores do Globo Repórter, somos muito detalhistas também. Tem material que foi usado no Jornal Nacional e que a gente tem que pedir de satélite porque justamente o cara não colocou “aquela” virada que eu preciso para compor o texto dela. Então eles podem nos cobrar e nós podemos cobrá-los: “pô você não colocou isso aqui no texto... é maravilhoso....” a troca é maior.

Fernanda – Tem momentos que você se sente limitada pelo aparelho?

Lilian – Sinto, por esse *software*, o *XPRI*. Se eu tivesse um *Avid* é melhor, mas eu ainda prefiro ele a uma linear. Ele é maravilhoso, eu arrasto imagem, vou pra cá, é o que eu te disse é o meu texto, eu estou vendo meu texto aqui.

Fernanda – Mas em que momento você se sente limitada?

Lilian – Eu me sinto limitada porque para *hardnews* ele funciona bem, mas para finalização de programas é que ele não funciona bem. Você precisa mexer em textura, você às vezes quer dar aquela textura de cinema ou um recurso que existe no *Avid* que aqui dizem que ainda vai ter. Não é efeito, é uma questão de proporcionar o cinema para aquele cara que tem a TV Aberta. O *Avid*, o *Media Composer* proporcionam. Agora a gente até está conseguindo agora fazer isso. Quem conhece a gente acaba encontrando meios com a ferramenta para chegar lá. Mas o que a gente mais trabalha mesmo é: o cinegrafista tem que saber mexer na câmera, se ele não souber ele não faz o recorte, saber mexer na luz. É luz, câmera, ação, entendeu? São realmente as três coisas que tem que ter. Eu me sinto limitada para editar aqui para o Globo Repórter, mas para *hardnews* não tem nenhuma limitação, muito pelo contrário, é muito melhor.

Fernanda – Você considera que todos esses recursos são uma opção importante dada para o jornalismo na televisão? Ajuda a contar as histórias?

Lilian – É. Ajuda a contar a história primeira pela praticidade por você. Você recebe seu material, monta e ficou ruim você pode mexer rapidamente, pode mudar tudo o que não poderia fazer se não fosse digital. Você vê e diz não é isso, tira essa sonora, tira isso, tira aquilo, *pum, pum, pum*, saiu. Segundo, eu acho que a coisa principal é que você consegue ver a sua notícia contada e você pode manipular, entre aspas, para que ela fique melhor, fique mais contextual. É uma sonora que você pode pegar, colocar pro outro lado, coisa que na linear não poderia. Você pode também melhorar o seu trabalho como editora de texto porque do papel você consegue visualizar o seu texto na não linear e na linear você não visualiza.

Fernanda – Você imagina o seu trabalho hoje sem os computadores?

Lilian – Não! Eu sou totalmente tecnológica em todos os sentidos. Eu tenho laptop, tenho banda 3G, to aqui na internet, to editando, precisando daquela música, baixo, pego passo para o disco, coloco aqui. Eu não consigo ver porque a notícia é muito rápida, eu vejo a notícia no meu celular, gravo e boto no ar em questão de cinco minutos. Então eu não vejo a gente sem a tecnologia. Agora, ela tem uma coisa que a tecnologia ela emburrece um pouco também. Veja o exemplo dos jornalistas que estão vendo agora. A internet deve ser usada como ferramenta, o que não quer dizer que você não entre para se informar, você decide ler, você decide se informar. A mesma coisa acontece com a imagem, eu não tenho, mas faço uma fusão aqui, faço um wipe e resolvo porque é mais fácil você para de aprender a compor e isso que não pode perder. Sair pra gravar fazer detalhe, fazer isso, fazer aquilo, continuar o tati-bi-tati, o normal, mas com qualidade de vídeo, com qualidade de áudio para que isso aqui (*aponta o computador*) tende a duplicar o que você faz lá (na rua).

Fernanda – Mas não que se deva encher de efeitos...

Lilian – Não. Você pode até fazer, mas a partir do momento que você enche de efeito você vai tirar a pessoa da informação, a pessoa não vai mais prestar atenção. É igual a um vestido bonito, vitrine bonita, vestido caríssimo, enquanto em outro lugar tem o mesmo vestido, bonito, mais barato, de melhor qualidade do que aquele que estava na supervitrine linda. Então você vai à outra, compra pela terça-parte o vestido que tem qualidade, tem um bom preço e que vai te atender muito melhor do que aquele que estava na outra vitrine com muita informação. Aquela coisa de a imagem vai, a imagem volta, o cara nem respira e nem ouviu o que você escreveu. Ele só viu um show de imagens e esse é o cuidado que você tem de tomar. Você tem um equipamento que te possibilita fazer Hollywood, mas aqui nós não somos Hollywood, nós somos CNN, temos que cuidar da informação. Se você faz uma vinheta, se faz um clipe inicial, mas se você faz a matéria toda, pega os 120 recursos e coloca naqueles três minutos, acabou. A informação foi pro pau, você não consegue informar. Informar é uma boa qualidade de imagem, de áudio, uma captação perfeita e não você resolve na ilha, mexe no pedestal.

Fernanda – Você acha que essa pode ser uma tentação para facilitar o trabalho?

Lilian – Com certeza, para quem está por detrás o cara ele tem que ser, se o editor de imagem começa a dar jeito no que tá errado, a tendência é vir cada vez mais errado. Aqui a gente ajeita o áudio, no *Avid* então, consegue até tirar o ruído. Tem todo um processo de limpeza de áudio e isso não é correto, perde tempo, um tempo de criar.

Fernanda – Você também está alterando um registro

Lilian – Exatamente, de vídeo, de áudio, de tudo. Você perde tempo, não cria e altera o registro.

Fernanda – Pelo jeito você não enfrentou dificuldades nessa mudança.

Lilian – Não, porque você tem que querer. Eu nasci tecnológica, quando eu comecei a mexer com edição, eu tenho 50 anos, e tem gente com essa idade que não mexe. Até na educação dos meus filhos influenciou porque a gente troca. E a mesma coisa no meu trabalho. Tem gente que falou “eu não, eu tenho 25 anos de casa, eu não quero saber, estou cansado, e você não pode cansar. Você dorme com uma tecnologia e acorda com outra. Então aqui tem que saber, eu estou estudando tudo sobre digital, ele soma, é um upgrade. Eu acho que o digital realmente dá preguiça nas pessoas de pensar, ela facilita o não pensar, acomoda. Acomodação, é essa a palavra por ela achar que ela pode fazer os efeitos e arrumar mas e aí? E a estrutura da narrativa onde foi parar? E eu acho que as pessoas que estão saindo da faculdade elas pensam isso, vai lá faz um efeito, vira ao contrário, recorta, mas e a matéria? E a informação? Não deu tempo, ficou mesmo as firulas então você tem que saber usar isso aqui porque isso aqui é uma tentação para fazer besteira.

Fernanda – Que besteira?

Lilian – Firula, mexer na imagem, na cor do momento, no setup que é o nível de vídeo, fazer um cubo. Vamos dizer, é uma história de 4 pessoas o cara vai lá e põe um efeito faz um cubo com as pessoas, vai lá e roda e ninguém vê as pessoas.

Fernanda – O que você como telespectadora sente quando vê algo assim?

Lilian – Me incomoda. Porque é o que eu digo para os editores de texto, eu quando sento para editar aqui eu não edito pra mim, eu edito para o telespectador. Então eu começo a ver que não estou entendendo aí eu mudo. Se eu estou em casa assistindo uma coisa assim eu paro de ver, eu não estou entendendo, não estou vendo informação, não é nem como profissional, é como telespectadora. Então quando eu sento aqui eu me boto no lugar da pessoa que vai assistir. Eu penso no cara do Pará, do Rio Grande do Sul, de Fortaleza, como é que isso vai ter uma linguagem uníssona, todos têm que entender aquilo, o cara que tem Harvard, e o cara que nunca foi à escola. Todos têm que entender aquela informação, eu tenho que mostrar isso e tempo né? Imagem tem que ter tempo, junto com o seu texto, essa cumplicidade é importantíssima. Você pode tirar das imagens coisas que você nem imagina.

ANEXO D – Entrevista com Samuel Kobayashi (transcrição)

Data da entrevista: 28.07.2009 - na sede da RPC – TV Coroados. Entrevistadoras: Fernanda Boni e Patrícia Piveta

Samuel Kobayashi é jornalista especializado em engenharia de televisão. Atua como consultor técnico na implantação da TV Digital para a Rede Paranaense de Televisão. Desenvolve um curso chamado “Workshop de cinematografia”. É repórter cinematográfico já tendo atuado no Japão e também na Rede Globo em São Paulo.

Fernanda – Você prefere o analógico ou o digital?

Kobayashi – Eu vou ser sincero, o velho e bom analógico é imbatível.

Fernanda - Com imagens também?

Kobayashi - Veja bem, no cinema, a captação em 35mm, em película é uma captação analógica, concordam? É uma captação fotoquímica. É imbatível, a imagem eletrônica jamais vai chegar à qualidade de uma imagem fotoquímica.

Fernanda - Por quê?

Kobayashi - Porque é o seguinte, os limites são outros. Vamos, dizer que você tá fazendo uma captação fotoquímica no negativo o que nos chamamos de latitude, ou seja, o rateio do preto ao branco é muito mais eficiente do que no eletrônico, no digital, porque o eletrônico, o digital, ele se equivale muito a um filme reversível ou nós na fotografia diríamos um slide fotográfico. Então, a exposição é mais difícil, a iluminação é mais difícil, requer um cuidado muito maior. Agora, pro digital, vamos dizer, para você utilizar uma ferramenta de comunicação em massa como televisão, ele atende, atende bem, razoavelmente bem. Porque eu sou do tempo do HDTV analógico, sem compressão, em 86, no Japão, eu comecei a estudar HDTV. E aí surgiram as famosas compressões digitais que eu falo que é uma relação de amor e ódio. É uma relação de amor para a engenharia porque facilita você estar trabalhando com um fluxo de dados e transmissão, ocupa menos espaço na banda, é encher linguiça na banda de transmissão, já no analógico, não dá pra fazer isso.

Fernanda - Então, pra engenharia é bom, mas pro jornalista...

Kobayashi - Pro jornalista é uma ferramenta interessante pela velocidade. Não só captação, mas no próprio fluxograma de trabalho ele é uma ferramenta eficiente, porém hoje nos não temos profissionais no mercado que saibam trabalhar com esse equipamento. Então, por exemplo, se você pega uma câmera high-definition e trabalha com cabeça, filosofia de standard, não adianta comprar uma câmera high-definition, mantenha uma câmera standard, 16:9 e faz upconverter.

Não é só quem está operando, mas quem acompanha o processo jornalístico, ele tem que também necessariamente desenvolver uma técnica de narrativa muito melhor, porque, a partir do momento que você muda o aspecto da tela de 4:3 para 16:9, você não só tá ampliando o campo de visão, mas você está mudando a forma de você ver a tela e outros detalhes, novos detalhes vão surgindo, em virtude do quê? A própria resolução permite que você observe desde uma cicatriz do rosto, dependendo do campo visual de captação que se trabalhe no primeiro plano. Você pode ver textura, vamos supor, é muito comum, por exemplo, em Cascavel, atravessar uma plantação de trigo, imagine o vento fazendo ondas, dependendo do

modo como você enquadra, você vê detalhes daquele trigo. Vamos dizer que no *hardnews*, você em algum momento ou outro, você tem que explorar essa linguagem poética.

Patrícia – É nesse momento que você diz que a narrativa tem que ser diferente? Ela tem que ser diferente como?

Kobayashi – Vamos supor, o jornalismo convencional hoje, o repórter chega na frente de uma parede e faz uma passagem dizendo que é uma parede. É daí? Porque que não dá pra aprofundar um pouco mais? Não dá pra se subestimar a capacidade intelectual de quem assiste. Quem assiste em high-definition, investe em high-definition, quer qualidade. Espera mais do que isso. Ela espera mais coisas em termo de informações porque ela é uma pessoa com grau de esclarecimento maior.

Patrícia – Então ela não está procurando só uma boa imagem, um bom som? Depois que ela tiver uma boa imagem, um bom som, ela vai querer conteúdo.

Kobayashi - É evidente. Por exemplo, eu em casa tenho TV para receber HDTV, mas eu não comprei o setop-box porque a TV brasileira hoje não atende a expectativa do que o HDTV possibilita.

Fernanda – Como você classifica hoje o que vem sendo feito?

Kobayashi - Eu vou me basear no meu amigo chamado Alan Proust, “no comments”.

Fernanda – Você vê muita coisa errada? Coisas que você percebe que as pessoas não estão sabendo explorar?

Kobayashi - Não é que é coisa errada, eu entendo da seguinte forma: existe uma disputa de vaidades, vamos dizer, entre os feudos dentro de um veículo de comunicação, essa disputa de vaidade leva ao seguinte ao retrocesso porque você poderia desenvolver muito mais com experiências que vem de fora e existe um fenômeno muito comum chamado teimosia, em que a pessoa insiste em defender bandeiras que vamos dizer. O muro de Berlim caiu? Caiu.

O high-definition é uma ferramenta séria. Não é ligar a câmera e sair gravando. Aquela história de uma ideia na cabeça e uma câmera na mão, em high-definition não funciona.

Patrícia – Você está questionando o conteúdo da nossa televisão?

Kobayashi - O conteúdo da nossa programação e a técnica de captação também.

Fernanda – O que é preciso hoje para esse profissional, esse cinegrafista?

Kobayashi – Eu acho que primeiro, como estamos fazendo televisão, para televisão, você precisa desenvolver uma linguagem, o próprio repórter cinematográfico no caso, desenvolver a criatividade, o estímulo. Porque, veja bem, eu diria que há uma carência do profissional por parte da criatividade porque não foi trabalhado muito o estímulo dele. Cobra-se, cobra-se muito, mas deu-se condição para ele desenvolver a criatividade? Ou seja, dar condições para que ele use a cabeça pra pensar, vamos supor.... é um tanto delicado, mas assim, condicionou-se o profissional que trabalha na televisão, o profissional técnico, para que ele não tenha que pensar muito, ele trabalha meio por instinto. É Simples, supermercado dá treinamento para seus profissionais, um caixa, tem treinamento pelo menos uma vez ao ano. Aqui, um repórter cinematográfico, um UPJ, tem quantos treinamentos ao ano?

Fernanda – A gente percebe que é uma questão cultural, o cinegrafista lá no passado não tinha uma formação específica para esse profissional, ele não era um jornalista, não se dá condições para esse profissional?

Kobayashi – Vamos dizer que não há uma regulamentação para dar a esses profissionais uma formação. Eu sou free-lancer. Eu já fui funcionário de emissora, trabalhei em emissora e eu vou te dizer o seguinte: falta uma regulamentação, já que ele é um profissional técnico é a mesma coisa que um piloto de avião. Ele tá com uma câmera na mão, é a mesma coisa que um avião. Tem check-list, tem procedimento, tem cuidado técnico, formas de se trabalhar, limites também a ser obedecidos que não foi dado ao profissional condições para ele evoluir, assim como não tem uma regulamentação que não exige que ele seja habilitado, capacitado, a exercer aquela função.

Fernanda - Você acha que nessa passagem do analógico para o digital, acaba o amadorismo e há a necessidade de uma formação, uma profissionalização maior? Essa pessoa precisa de conhecimentos técnicos mais adequados do que antes?

Kobayashi - Olha, acabar eu não sei porque depende muito do órgão de comunicação que o profissional trabalha. Por exemplo, tem empresas que investem, tem empresas que não. Tem empresas que acham que investir em treinamento é supérfluo.

Patrícia – Esse profissional da imagem, ele não tem que estar pensando muito semelhante ao profissional que faz a edição desse material?

Kobayashi – Ah sim, realmente. Mas isso não importa se é HD ou SD (standard) porque você vai desenvolver uma narrativa, o próprio repórter cinematográfico tem que pensar como jornalista, ele tem que pensar no lead: O que, como, quando, onde e por quê? Ele não está pensando. Mas curiosamente na época em que se fazia jornalismo com película cinematográfica, com câmera de 16 mm exigia-se um certo nível de qualificação, com entrada do equipamento eletrônico, as empresas de comunicação passaram a pensar da seguinte forma: câmera eletrônica é igual sorrisal: joga borbulhou e foi!.

Patrícia – Quais você diria que são as principais características da imagem analógica, e hoje quais são as principais características do digital?

Kobayashi – Tecnicamente ou artisticamente?

Patrícia – Tecnicamente e artisticamente

Kobayashi – O analógico, vamos dizer, standard definition. Porque hoje nós temos um híbrido: captamos com câmera digital e transmitimos em analógicos então eu divido em dois universos: HD e SD. Mesmo o SD tem o digital. Claro, hoje o SD chegou a um estágio muito próximo, operacional, claro, do HD. Procedimentos, cuidados, recursos, que você obtêm hoje ela te prepara para uma transição mais suave para o HD. Só que, no meio, nós vamos chamar, de televisão, ele não está preparado porque ele não veio de uma cultura de anos e anos de estudo, ele não está condicionado a estudar, a abrir um livro. Hoje com internet, com todos os recursos que você tem, eles têm preguiça de estudar. Muitas vezes quando eu dou o workshop eu tenho que chutar o calcanhar dele para andar eu tenho que botar uma pilha neles, eu tenho que chegar ao ponto de falar: “eu quero que vocês pensem que

têm condições de chegar aqui no meu lugar, que não precisa de Kobayashi aqui, que eles podem estudar e chegar no mesmo nível, eles não acreditam.

Fernanda – Por que antes se experimentava muito né?

Kobayashi – Eu vejo da seguinte forma: experimentar é uma faca de dois gumes. Você num trabalho, não dá para experimentar. Eu falo que quer experimentar, experimenta em casa. Eu falo que se você pega a câmera você tem que saber o que vai fazer, desde um simples buraco de rua, uma nota coberta, ou uma reportagem produzida ou uma pauta fria, né? Ou um *hardnews*, eu falo que para você fazer uma reportagem de uma flor a um trator você tem que ter a mesma visão.

Patrícia – Então voltando à questão da técnica...

Kobayashi - Hoje o analógico, subentendendo o standard definition, se assemelha muito ao high-definition. O último dos moicanos que nós tivemos foi o betacam/sp. Eu acho que foi uma excelente ferramenta de trabalho porque trouxe de volta a mobilidade. Você tem uma camcorder sobre o ombro, sem a necessidade de ter mais um operador carregando o videotape do lado. Deu liberdade para você fazer o que você quer. Claro que do u-matic para o betacam-sp foi um salto de qualidade. Te possibilita captar imagens com mais informações. Porque a partir do momento que você tem o digital e você começa a comprimir, você está jogando informação fora.

Fernanda – Você está dizendo que o digital tem menos informação do que o Beta?

Kobayashi - Sim, digital standard. Vamos supor, beta-sp sem compressão, você transformando num digital sem compressão tem muito mais informação do que você captar com uma Dvcam, ta? Vamos supor uma beta-digital em compressão de 2:1, 100 megabites. Dvcam, numa compressão horrorosa de 25 megabites, porque fora essa amostragem, você tem a amostragem de cor. O que é amostragem de cor? Você tem dentro de uma parte de luminância, você tem o vermelho menos a luminância e o azul menos a luminância. Ali você tem informações sendo carregadas. E o ideal hoje no digital sem compressão é o que nós chamaríamos de 4:4:4. Betacam digital é 4:2:2, Betacam é 4:2:1 ou 4:2:0, dependendo do sistema. Então é um lixo. E outra coisa, para o formato DVCAM, trabalhando em standard definition, mesmo digital, 720/408, o fabricante não vai botar um chip, um sensor de alta performance para um formato que está sendo gravado de uma taxa de compressão tão alta, com uma amostragem de cor pobre. Eu comecei falando a diferença do Analógico Standard e digital standard, agora nós vamos falar do digital em HD. O digital em HD que está sendo utilizado, olha, é delicado, porque, eu trabalho com digital HD, vamos dizer razoável. Você trabalha em torno de 120 megabites por segundo, em 4:2:2. O HD sem compressão é mil e quinhentos megabites por segundo, você tem ideia do tanto de material que está sendo jogado fora? Pior formato de gravação em fita hoje chama-se HDCAM/SR que grava em 880 megabites em 4:4:4. Eu já tenho uma compressão equivalente, vamos dizer equivalente, a 2 pra um, com amostragem completa de 4 partes de luminância, para 4 partes de vermelho, menos a luminância, e azul menos a luminância. É um formato bom, é fita, é um arquivo pesadíssimo só que pra *hardnews* não serve. Por quê? O HD, o fato de ser um arquivo pesado, você precisa de um sistema de fluxo de dados muito eficiente, armazenamento, processamento, você tem que pensar tanto no seu software, como no seu hardware. Ou seja: se você tem um arquivo pesado, o tempo para você “renderizar” um projeto, um clipe que você trabalhe, vamos dizer, um VT

que você trabalhe em vídeo, sendo ele muito pesado, você não consegue botar ele online tão rápido. Infelizmente é questão de custo. Você acaba tendo que comprar um hardware caro, um software caro, sistema de fluxo de dados caro sendo que é um produto, praticamente, eu falo que o produto jornalístico é mais perecível que comida: passou do dia seguinte já não serve mais, acabou. Correto? Então eu creio que por uma questão de custo x benefício o que está sendo utilizado no *hardnews* hoje, vamos supor, XDCAM HD 35 megabites ou XDCAM 50 megabites, está razoável.

Patrícia – É melhor do que a que usávamos?

Kobayashi – Vamos dizer que a quantidade de informações que você capta num primeiro momento é muito maior, e você converte para standard tem uma coisa chamada lei do funil, se você tem um material nativo de boa qualidade e você converte para standard, vamos supor, é um material bom, mas o que você captou em analógico digital e vai fazer um “up- converter” para high definition, é a mesma coisa que você pegar um pedaço de pano de 720 x 480 mm e puxar para 1920 por 1080 milímetros, você vai puxar ela, agora, ali no buraco não tem informação.

Fernanda – Isso vai interferir na representação? O que a gente vai ver vai ser diferente do que foi captado?

Kobayashi – Pode ser bem diferente. Apesar das tecnologias de “up-converter” hoje serem muito eficientes, na questão de ruído, etc. hoje, se o material em standard definition não for captado com os mesmos cuidados de high definition a diferença é gritante.

Fernanda – o que a gente vai ver no ar....

Kobayashi - é feio, é horroroso.

Fernanda – É muito diferente do referente, daquela representação?

Kobayashi - Original do HD, por mais que tenha compressão sendo captada.

Patrícia – Mas é esse o sistema que o governo brasileiro decidiu colocar aqui?

Kobayashi – Não. Não é bem assim. O sistema brasileiro do HDTV ele transmite a 1080 i. você vai trabalhar com uma câmera 1080 i, vamos supor, a RPC, a RPC escolheu uma câmera que grava 35 megabites, tem uma amostragem de cor razoável, 4:2:0, pra jornalismo resolve porque é um câmera que grava a 1080 i, atende o que se propõe a fazer? Atende. É razoável, é razoável. Mas por outro lado você tem uma captação de boa qualidade, mas você tem que ter todo um processamento de boa qualidade. Vamos supor, você vai fazer o ingest desse material HD a 1080, esse material precisa ser trabalhado com a mesma eficiência que esse material está sendo trabalhado hoje em standard, só que o arquivo é pesado. Então assim, é bom é? Dá pra trabalhar? Dá. De zero a 10 que nota você dá pra essa tecnologia? 5.

Patrícia - O que precisaria para levar pra casa do telespectador a imagem mais próxima do referente?

Kobayashi – Bom, primeiro, hoje nós temos o ultra-high-definition, está? (risos) já temos, lá fora já está em experiência com vários trabalhos de captação. Falando do high-definition, do atual, primeiro, eu acho que tem que haver uma mudança em toda a cadeia produtiva: qualificação do profissional de captação, é fundamental, ele

saber, por exemplo, no meu workshop, eles ficam encantados de descobrir de onde vieram aquelas cores do “colorbar”(barra de cores) e para que servem, porque nunca ninguém ensinou pra eles. De onde veio o RGB? Como se chegou a conclusão de que tem que se basear nas cores primárias aditivas, em vermelho, verde azul? Como se trabalha com as cores secundárias? Qual a relação disso? Existe um processo de captação deles? Hoje, após meu workshop, eles passam a entender a importância do colorbar, vou ser sincero, tem emissoras aí que o próprio funcionário diz que o colorbar serve para gravar no começo de fita porque tem muito drop-out. Aqui não, na RPC eles se esforçaram para entender a necessidade de se ter o colorbar, um simples colorbar que as pessoas desprezam.

Fernanda – Que serve para equilibrar as cores?

Kobayashi – Vamos dizer, não só equilibrar, mas ele passa desde calibrar o próprio equipamento que é o view-finder na relação de contraste e brilho, até na exposição da imagem, porque ele vai determinar o que? Os níveis de exposição através de uma função chamada zebra dentro da câmera onde ele vai saber os limites da exposição que ele pode fazer abrindo ou fechando o diafragma da câmera de acordo com a imagem que ele ta captando?

Fernanda – Essa relação é muito diferente no analógico e no digital?

Kobayashi – Não, não, o fundamento é o mesmo. A cartilha é a mesma. O cuidado que se tem que ter em uma captação em high-definition, hoje se tem que ter o mesmo cuidado em standard.

Fernanda – Já não se tinha?

Kobayashi – Não deram.

Fernanda – O equipamento digital ele não é mais “temperamental”, digamos assim?

Kobayashi - Não é que é temperamental, os limites são mais estreitos, vamos dizer que você numa câmera SD é como se estivesse andando em cima de um trilho, numa câmera HD, você está andando em cima de uma navalha. Porque é o seguinte, como ela processa muito mais informações, desde a sua resolução, até o processamento eletrônico dela é mais sofisticado, ela trabalha com mais informações de cores, um whitebalance (balanço de branco) mal feito ela te denuncia uma distorção muito grande de cor. O que ocorre muitas vezes é que o profissional bateu o branco, mas eu bati o branco, mas como pode ter acontecido? A repórter ficou com pele de abacate, de maionese ou mostarda, parece uma azeitona a pele, toda esverdeada é porque não existe uma padronização dentro do processo de operação. Hoje uma câmera de alta definição você não liga e sai gravando que nem um maluco, você tem uma preparação. “Ái, não dá tempo!” Não dá tempo não é desculpa. Você arruma tempo quando você quer.

Patrícia – Essa imagem na TV digital que tem mais informação, ela deve ficar mais tempo no ar ou menos tempo no ar?

Kobayashi – Olha, isso é uma coisa muito curiosa que você está levantando porque, por exemplo, em países de primeiro mundo chegou-se a uma conclusão de que a pirâmide populacional está se invertendo, onde eu quero chegar? As pessoas que assistem televisão hoje nos países mais desenvolvidos são pessoas de mais idade, você tem mais informação, você tem uma tela maior, você tem que dar tempo para essas pessoas assimilarem a informação que está no ar. Ou seja, dentro de um

desenvolvimento na narrativa, é muito importante você localizar onde estão. Vamos supor, você tem uma entrevista com o Barack Obama. Onde foi essa entrevista? No jardim da casa branca. Você tem que localizar. As pessoas precisam entender onde e como foi isso, e depois você fazer uma introdução do que ele falou rapidamente e depois entra no que ele vai falar. Então você tem ali, vamos supor, mesmo numa simples entrevista, você precisa criar uma forma de linguagem que as pessoas consigam entender o que está realmente acontecendo. Porque numa tela 4:3 você faz aquela coisa maluca de vídeo clipe, tudo bem, é fábrica de linguíça, as pessoas se acostumaram ao longo de décadas. Hoje numa tela de 16:9, por exemplo, eu faço o meu trabalho mesmo em vídeo, quando faço direção de fotografia, recomendo a edição dar mais tempo. Eu falo gente: não dá pra ficar clipando muito tudo isso. As pessoas precisam ter tempo para ver o que está se passando na tela.

Patrícia – É assim que já está sendo feito fora do país?

Kobayashi - Fora do país sim. Eles dão tempo.

Patrícia - Deixar a imagem no ar mais tempo, não é nada significativo, a imagem fica no ar mais tempo?

Kobayashi – Um pouco mais para as pessoas poderem respirar, porque a televisão não pode ser um meio de sufocar as pessoas, para as pessoas não terem tempo de pensar. É diferente você captar uma imagem, que ela por si própria tenha um movimento dinâmico, e você fazer um movimento de câmera. Então nos países mais desenvolvidos eles chegaram à conclusão que em virtude dessa inversão da pirâmide populacional, você tem que fazer uma televisão em que as pessoas possam respirar. Daí tem gênios da televisão brasileira, que questão de ego, falam assim: “mas isso é muito lento, nós temos que ser mais rápidos, rápidos”. Olha, eu confesso a você, pra mim não é questão de rapidez é de eficiência. Como a informação é transmitida. Vamos supor, um simples comercial em HD, não precisa ser em HD, em filme. Você está com uma câmera fixa no deserto com uma estrada e não tem nada, tem um radar parado, fotográfico. Não tem nada, você vê “ah, que deserto bonito, tudo parado” de repente o radar faz “plof”. Não sei o que aconteceu. Ai a assinatura do comercial da moto: é tão rápido que o radar viu, mas você não viu. Você entendeu o que é você desenvolver uma narrativa? Ou seja, sem você falar muito, as pessoas entenderam a mensagem. O Brasil hoje faz, eu falo, que é rádio com imagem. Você pega um telejornal, liga, você põe um pano preto em cima da tela e vira as costas, continua fazendo o que você está fazendo, se você entender tudo o que aconteceu, não precisa mais da imagem.

Fernanda – A imagem não está recebendo a valorização que deveria ter?

Kobayashi - Não justifica a necessidade da imagem. Quer ver eu pegar pesado? O Jô Soares não é transmitido na CBN? Experimenta colocar o Jornal Nacional na CBN então...

Fernanda – Você acha que essa linguagem digital, com essas mudanças, se aproxima mais do cinema?

Kobayashi – Pode aproximar sim. Os cuidados que o profissional tem que ter hoje se aproximam muito. Por isso que eu chamo o meu workshop de cinematografia. Por quê? Registro do movimento através da imagem, o repórter cinematográfico vai narrar esse movimento através da imagem. Voltamos um pouco às origens da época do cinema porque antigamente, no 16 mm, nós saíamos com um rolinho de 100 pés,

aproximadamente 3 minutos, e fazíamos as imagens, a entrevista e a passagem, porque o rolo de cinema era caro e o processamento era demorado. Hoje é o contrário, você tem uma mídia grande de captação só que o seu “storage”, seu equipamento de processamento, é pequeno e ineficiente, então você precisa obrigatoriamente saber o que você está trazendo. Por isso eu digo aos cinegrafistas, pergunte à pauta, à chefia de reportagem, ao teu repórter qual é objetivo da matéria, qual o encaminhamento. Aí eles dizem: Muitos não sabem, tem que chegar lá pra ver. Ok é o factual, tudo bem, mas tem pauta fria que não se sabe exatamente o que tem que ser captado então eles gravam um monte de coisas porque falam: “ah, faltou imagens”. Mas deram um breffing pra ele? Ao mesmo tempo, o repórter cinematográfico também tem a deficiência do quê? Da própria formação acadêmica as vezes.

Fernanda – De perceber o que é a notícia?

Kobayashi – Vamos dizer, falta a ele ser mais cúmplice do que ele está fazendo.

Fernanda – Você está me falando que ele tem que captar menos imagens mais objetivamente?

Kobayashi – Sim.

Fernanda – Isso é uma síntese? Que é uma proposta do digital? Porque o equipamento digital ele é bastante sintético. O trabalho também tem que refletir isso?

Kobayashi - A tecnologia de captação evoluiu, o profissional, não acompanhou essa evolução. Primeiro, será que deram espaço para ele acompanhar essa evolução?

Patrícia – Não só pra ele, pra todos os profissionais envolvidos....

Kobayashi - Pra todos os profissionais envolvidos, até o pessoal da redação. Sim, porque um editor vê a imagem, ele não consegue saber se a imagem está com boa qualidade ou não. De repente o repórter cinematográfico, conseguiu pegar, no escuro da noite, o vôo de um vaga-lume na frente da câmera. Um ponto que ta brilhando, só. O editor vai falar assim: mas aqui não tem nada gravado, o que tem aqui dentro? Gente, é uma poesia, é um vôo do vaga-lume em frente da câmera, é um balé. Isso é muito subjetivo. Eu falo é como você fazer uma receita de bolo, cada um gosta do bolo de um jeito. Só que o repórter cinematográfico ele é um profissional que tem que ter um talento acima dos outros. Porque ele tem que ter a sensibilidade, a capacidade de captar aquele momento e transformar aquilo numa imagem, jogar em um mundo de uma tela. E uma das coisas mais bonitas que eu escutei aqui na Rede Paranaense é que o procedimento de fazer o *whitebalance* hoje pra eles é uma pintura. Você conseguir reproduzir o tom de pele, as cores, saber trabalhar o que tem no fundo com você, a composição do primeiro plano com o fundo. Com eficiência? Sim. Com velocidade? Sim. Mas acima de tudo com técnica. Porque grandes mestres da pintura tinham técnica também para pintar. E eles insistem aqui no Brasil em querer pensar com a mão e não com a cabeça.

Fernanda – Isso você está atestando que depende da subjetividade do profissional também?

Kobayashi – Também. Não só conhecimento técnico. Quer um exemplo? Começou a chover agora. O dia ta claro e começou a chover. Nesta mesma chuva, dependendo do modo como você trabalha com a câmera, você pode fazer dessa

chuva uma tempestade, uma chuva passageira, uma garoa fina. Depende do modo como você vai captar. De repente uma tempestade mal captada pode virar uma garoa.

Patrícia – Aí a gente entra na ética do profissional que tanto valia para o analógico, como vale para agora. O que ele captar e o que ele trazer e disser: “eu tenho uma tempestade”, eu vou ter que aceitar aquilo como uma tempestade.

Kobayashi – Exato porque quem vir aquilo vai achar que é uma tempestade. O que você não pode, o problema que está havendo hoje na televisão é que estão subestimando a capacidade. Frio, impessoal, mórbido. E em casa ele está dentro do aconchego ou do carinho da família, de todos os afagos. Você já tem duas tonalidades de imagens diferentes. Você tem o tom mais frio no hospital e o tom mais quente na casa dele. Você está mostrando dois mundos diferentes, sendo o mesmo tema. Agora no estadual, se cada um grava pensando no próprio umbigo, como é que um editor vai montar uma matéria com continuidade, desde tom de pele, contraste.

Patrícia - Mas é possível esta padronização?

Kobayashi - Claro que é. Lá fora eles fazem e vivemos no mesmo planeta o que é que tem de diferente?

Fernanda - Como é feita esta padronização porque daí vai depender da subjetividade também?

Kobayashi - Eu tô ensinando aos profissionais a interpretarem o caráter cromático da luz. Segundo, em função deste caráter cromático da luz eu passo pra eles a técnica de como estabelecer uma relação de contraste. Tem o primeiro plano e tem o fundo. E, por último, vamos supor, o simples white balance é uma arquitetura muito aberta. Hoje as pessoas usam papel branco. O papel branco não é mais ferramenta de balanceamento de câmera. Porque nós temos hoje um processamento tão sofisticado de câmera que, tanto em HD como em SD, que você tem fontes de luz e que você não tem o rendimento de cor satisfatório.... A câmera é burra porque ela é um computador. É yes or no, yes or no. Então se você bateu o branco, ela bateu o branco, ok, mas e os outros tons intermediários até o preto de cinza? Ela não interpretou. Então ali pode haver um desvio, uma distorção de cor, onde a pele da pessoa pode puxar para uma maionese, um creme de abacate ou mostarda.

Fernanda - Mas hoje na tecnologia digital você pode corrigir isso posteriormente?

Kobayashi - Pois é. Você vai gastar mais quanto tempo para renderizar este material? Por que você não pode trazer um material bom pra deixar ele bonito? E você vem trazer um material com defeito pra corrigir...

Fernanda - Mas essa possibilidade de correção. Você acha que isso ajuda ou atrapalha?

Kobayashi - Atrapalha. Porque cria-se um vício. Porque, o material captado com qualidade, um material rico dentro de um trabalho. Concorda? E um material rico dentro de um arquivo, de um cedoc, você pode usar a qualquer momento.

Patrícia - Voltando um pouquinho no que você falou, a questão do cinegrafista usar os equipamentos que ele tem hoje pra fazer uma imagem mais lenta, mostrar a

hélice do helicóptero, a asa do passarinho. Mas em jornalismo se usa muito o “slow” (câmera lenta). Este recurso te deixa um pouco mais distante do real.

Kobayashi - Vamos dizer que é o seguinte. Você sai do real, mas você acaba criando uma nova dinâmica, na tua informação. Você não precisa nem tanto ao céu nem à terra. Existe uma coisa chamada meio termo. Tudo bem que eu sou uma pessoa muito metódica, sou uma pessoa que tem muito procedimento. Tecnicamente eu sou até ortodoxo demais, em procedimentos. Mas eu trabalho dentro de uma margem de segurança que... vamos supor... antes de chegar na questão da velocidade você tem um programa de gastronomia semanal, você desenvolveu conhecimentos técnicos, resolveu fazer uma série de “desvendando as delícias da gastronomia paranaense”. Primeiro, é um programa semanal. Se é um programa semanal eu vou trabalhar com você toda a semana. O teu tom de pele como referência, o teu cenário tem uma luz. E vou visitar em cada lugar. Como é que eu consigo manter o teu tom de pele desde o primeiro programa do ano até o último? Você acha possível? Se a iluminação for padrão e a operação padrão, sim. Mas existe isso hoje no Brasil? Não. Não há uma padronização operacional, vamos dizer, padrão mesmo. O que se nota é que os profissionais estão em busca deste padrão, em busca desta qualidade. Mas precisa dar a ele condições, a empresa precisa dar condições. Lá em Foz do Iguaçu, curiosamente, eu peguei câmeras de estúdio que não estavam iguais, eu igualei isso junto com um engenheiro e ficou muito bacana. Ao o engenheiro falou: “pô, não tem como deixar isso memorizado?”. Eu falei: “olha, o equipamento e o funcionamento dele varia conforme o dia. Então você precisa trabalhar ele. A luz nem sempre é constante. Você precisa trabalhar a luz. Então, assim, não é uma coisa que você deixa ali como se fosse um computador que deixou o setup do programa e que vai funcionar sempre daquele jeito. É uma coisa muito subjetiva. Você por exemplo, hoje, a maquiagem pode não estar boa, vamos dizer que as mulheres têm outras ferramentas mais perigosas que começa com “T” e termina com “M”, né?

Patrícia - A cor da roupa também.

Kobayashi - Então está, por exemplo, dentro do HD. Estudo de cores de figurino, textura do figurino, cenografia, todo o material usado no cenário, todo equipamento usado na iluminação, técnica de iluminação, ou seja, nós temos uma quantidade muito grande de variáveis. E um profissional de vídeo hoje ele tem que saber dominar estas variáveis e não se deixa ser dominado por elas. Por isso que eu tenho uma posição muito ortodoxa no meu trabalho porque eu controlo tudo dentro do meu limite. Eu sei exatamente o que eu tô fazendo e vamos supor...eu gravo um projeto audiovisual, com vocês, hoje. Daqui a um mês dá pra gente fazer igualzinho? Eu refaço. Com o mesmo tom de pele? Com o mesmo tom de pele. A mesma luz? A mesma luz. A mesma relação de contraste? A mesma relação de contraste.

Fernanda – O equipamento nunca te engana?

Kobayashi - Eu não me deixo ser enganado pelo equipamento. A mesmo que ele não funcione.

Fernanda - Mas é preciso muito conhecimento pra isso.

Kobayashi - Basta estudar. Verbo mais simples. Estudar.

Patrícia - Mas o equipamento anda enganando muita gente.

Kobayashi - Vamos dizer que as pessoas estão sendo dominadas pelo equipamento. Não enganadas. As pessoas não estão dominando os equipamentos.

Patrícia - Mas por que isso?

Kobayashi - Porque não estuda. Por exemplo, a minha formação de música é música erudita. Eu toquei clarineta, durante onze anos. Basta estudar pra você saber tocar.

Patrícia - Agora no Brasil você sabe que a relação educação é bastante complicada. Como é que esses profissionais Brasil à fora vão ler TV digital e vão colocar TV digital na casa das pessoas?

Kobayashi – Você conhece os três macaquinhos que não escuta, que não fala e que não vê? Em homenagem ao senhor excelentíssimo Presidente da República, eu crio o quarto macaquinho. O que não sabe.

Patrícia - Você não concorda com esse sistema digital adotado pelo Brasil?

Kobayashi - Com o sistema digital eu concordo em grau, gênero e número.

Fernanda - Com o que você não concorda?

Kobayashi - Eu não concordo é com o sistema que está-se dando, o sistema que vem sendo usado até hoje na capacitação dos profissionais envolvidos no processo de produção, a FAAP em São Paulo – a Fundação Armando Álvares Penteado – aluno de rádio e TV não sabe o que é colorbar, de onde veio pra que serve. Eu falei: “escuta você fez o que quatro anos na faculdade, você ficou bebendo cerveja?” Ce está entendendo? Um profissional que se forma em rádio e TV numa faculdade como a FAAP, em que se paga rios de dinheiro não se prepara. Você pega, não vou dizer a Instituição de ensino, que dá aula de câmera, que eu considero isso, que na verdade a origem dela é escola de datilografia e corte de costura, que resolveu dar aula de câmera... Um docente não sabe o que é um filtro 85 numa câmera. Não sabe. Existe um problema muito sério em toda a cadeia... Porque é assim: tem como corrigir, tem como consertar? Olha, não sei. Eu tô fazendo a minha parte. Eu sou uma gota neste oceano. A RPC me pede pra fazer esse tipo de treinamento... Eu chicoteio os meninos na sala. Eu falo gente... vocês acham que trabalhar na RPC é passear de carro adesivado pra cima e pra baixo? Não, não é não. Então é assim, vocês acham que a responsabilidade desde a conduta, o posicionamento de vocês dentro de um ambiente social. Vocês estão sendo observados por todos.

Patrícia - Agora mais do que nunca.

Kobayashi - Exatamente. Eles são o cartão de visita de uma empresa. Então começa por isso. Começa por quê? A imagem institucional que este profissional transmite à sociedade. Depois é: o que ele vai transmitir através da televisão. Nossa Kobayashi, mas você é muito duro né? Muito sistemático. Eu falo: é, eu sou. Porque eu venho de um sistema assim. Eu trabalhei com produções estrangeiras durante 18 anos.

Patrícia - É muito diferente lá daqui?

Kobayashi - Olha, vamos dizer que dependendo do país sim. Vamos dizer, se você pega um país de terceiro mundo. Eu digo país de terceiro mundo, porque falar que é emergente é perfumaria demais. Mas país de terceiro mundo não tem jeito. O brasileiro tem uma qualidade que os outros não tem. Ele é criativo e tem jogo de

cintura. está. País de terceiro mundo por aí que eu andei indo na Bolívia, no Paraguai, andei indo para o Peru, Argentina eu considero terceiro mundo... são medíocres.

Patrícia - Japão, França, Inglaterra, Estados Unidos...

Kobayashi - Vamos dizer que broadcast existe o *hardnews*, o pessoal é mais encardido, mas eles trabalham bem. Existe o pessoal mais do nível intermediário que trabalha com a produção de documentários. Esses são mais elitizados. Agora, tem a nata dos profissionais também nos Estados Unidos. No Japão é aquilo, se você não tiver uma formação acadêmica boa primeiro você já não entra numa empresa, nem é admitido.

Fernanda - E essa formação é qual formação, de jornalista?

Kobayashi - Superior ou de engenharia. Vamos supor, pra trabalhar na área técnica preferencialmente que tenha formação de engenharia.

Fernanda - É o caso do cinegrafista?

Kobayashi - Um operador de câmera, talvez, um cinegrafista tem que ter... um técnico de som tem que ter uma formação. Ele precisa saber interpretar. Por exemplo, olha como o homem é curioso. Hoje eu tive uma discussão é... de um certo modo ácido para um profissional que relutava nas expressões técnicas em inglês. Eu falei, gente, na câmera ta escrito tudo em inglês. Não adianta. Vocês precisam aprender. Ah mais eu não consigo. Falei, isso não é desculpa plausível. Hoje você tem na própria internet o Google que tem uma ferramenta de inglês que te ensina. Não se justifica. Tem dicionário? Tem. Use o dicionário. As pessoas têm preguiça de pensar e de estudar. Então existe um vício atrás disso. Ou você dá um choque de gestão, por exemplo, Televisão Abril Ltda. Na implantação da TV Abril eu fui responsável pela formação dos profissionais que eles optaram por pessoas que nunca trabalharam em televisão. Vocês acreditam? Botaram num jornal local na Gazeta de Pinheiros: quer trabalhar em televisão? Venha. Mande o seu currículo. Apareceram cinco mil currículos na segunda-feira. Foi no domingo isso. Na segunda-feira em torno de 5 mil currículos, ficaram quase 600 candidatos, selecionou 150. Passaram pela minha triagem 150. Para no final formarem 25 operadores: desde assistente de câmera até central técnica de exibição. Curso de 4 meses. Por quê? Na época era introdução do Betacam SP e o digital D2. Não tinha um profissional no mercado que atendesse a estes requisitos.

Patrícia - O que achou desta experiência, pegar pessoas que não tinha conhecimento?

Kobayashi - Foi muito bom porque formatou dentro do que a empresa queria. E assim, por outro lado eu não era uma pessoa muito madura. Imagine, eu tinha 26 anos. Um moleque. Amarraram cachorro com linguça ali, na verdade. E tem gente ganhando mais do que eu hoje no mercado, são profissionais mais brilhantes do que eu. E eu tenho orgulho disso.

Fernanda - Voltando aí na construção da narrativa, né?. Você acredita que o conhecimento técnico seja fundamental pra construção desta narrativa?

Kobayashi - Eu acho que sim. Veja bem, se você não sabe como funciona uma câmera como é que você vai saber a luz, como é que você vai saber contar uma história?

Fernanda - Precisa está ali dominando o equipamento?

Kobayashi - Olha, vamos dizer que nesse trabalho 50% é inspiração, 50% é transpiração pra esse profissional. Por quê? A responsabilidade que ele tem em registrar um fato é muito grande porque, veja bem, o motorista errou o caminho não aparece no material gravado. Você errou alguma coisa no seu texto, não está no material gravado, na imagem ali aparecendo que você escreveu errado. Se houve um erro de marcação de pauta não está ali na tela. Se o cinegrafista não registrar ali na tela e não tiver o conteúdo certo... Isso condena o próprio cinegrafista. A responsabilidade deste profissional da imagem é muito grande. No Japão, numa equipe de documentários, um cinegrafista, um diretor de fotografia, ele é o mais paparicado. Porque se ele não estiver bem a imagem não sai. E é verdade isso. Por exemplo, quando eu fiz 18 anos de documentário pra produção no Japão o diretor chegava assim: "ah, o sr. Cinegrafista quer comer o quê e aonde? Ah, eu não pensei ainda." Aí chegava depois: "o sr. Cinegrafista já sabe o que quer comer, onde vai comer? Ah, não tenho tempo pra pensar nisso não, tô pensando na imagem, você está tirando com a minha cara?" Aí daqui a pouco: "O sr. Cinegrafista pensou.... Hã... não vamos comer hoje, vamos continuar trabalhando". Aí o diretor: "está bom, está bom, está bom.". E ninguém come, entende?

Fernanda - Como é que você avalia o trabalho do editor hoje que recebe essas imagens e como você acha que deveria ser?

Kobayashi - Isso, eu vou ser muito sincero com você. Hoje a RPC usa um sistema muito eficiente que o material chega ele já vai para o ingest e passa por um sistema que ta lá à disposição pra quem quer trabalhar, de qualquer pessoa. Foi a melhor coisa que se pode pensar por quê? Quando a fita chegava da rua ficava represada na mesa do editor e ninguém sabia o que tinha ali naquela fita. E quando era na época da fita fazia-se o telejornalismo como se fosse jornal impresso. Vamos botar nas rotativas agora. Mas peraí, ninguém assistiu, ninguém viu nada, você precisa ter tempo para montar. E como aquele material ficou represado muito tempo ele acabava ficando muito mal editado. Hoje vamos ver pelo lado bom. Esse sistema "tapeless" que tem aqui, ela possibilita a que todos tenham acesso ao material o que é excelente, muito bom. Mas ao mesmo tempo acaba exigindo mais uma qualificação do próprio editor porque ele que edita o texto, edita a imagem. É muito bom, mas é uma transição mais demorada porque você ter a sensibilidade de saber fazer o corte no lugar certo. Porque montar uma história é um pouquinho mais difícil do que escrever uma história. Então assim, hoje em virtude deste sistema que foi implantado aqui, eu acho que os editores precisam estudar um pouco mais também. Estudar um pouco mais o conceito de imagem como o repórter cinematográfico tem. Exatamente aquilo que eu havia dito há poucos minutos. Eu disse que: para o desenvolvimento de uma narrativa você tem várias tonalidades que você pode dar. De repente, uma outra questão, ta num recinto em que tem uma janela muito azul e ta entrando um sol e ta distorcendo as cores. E aí o cinegrafista fez a melhor imagem, mas veio o azulado. O editor vai achar que veio com defeito, mas, de repente faz parte de um efeito. Então é importante que o editor também conheça o que ele ta manipulando artisticamente.

Fernanda - A linguagem usada pelo cinegrafista.

Kobayashi - Saber interpretar e ao mesmo tempo julgar a qualidade do material a ponto de chegar para o cinegrafista e dizer: "olha meu amigo, ce deu uma bela ...

você escorregou no quiabo. Então é assim... como é que eu vou por um material desse no ar? Posso botar o teu crédito com esse erro no ar, bem na hora do erro por o seu nome?

Patrícia - Mas ainda falta pro editor que antes era só editor de texto um conhecimento sobre isso?

Kobayashi - Precisa conhecer imagem. Na Globo Nordeste eu tive uma experiência que a própria diretora do jornalismo, Jô Mazzarolo, e alguns editores, inclusive Beatriz Castro que é uma das estrelas fizeram este workshop que os cinegrafistas estão fazendo. Em Cascavel me pediram, Taniclair (produtora), me pediu pra falar um pouco com o pessoal da redação sobre tudo isso que está acontecendo. E eu mostrei em slide super simples, é questão de narrativa. Com a câmera dependendo do modo como você trabalha você pode deixar magrinha, esquelética, como você pode deixar rechonchuda. Hoje mesmo eu comentei os crimes de guerra do passado que eu não queria gravar um negócio, me obrigaram a gravar, eu gravei em grande angular, um cara barbudo, ele não sabia, não total grande angular, mas o mínimo daquela época não era tão angular, o cara ficou com um cabeção e corpinho, parecendo caricatura, parecendo um “Tiranossauro-rexs” falando... Entenderam? Então quer dizer, o repórter cinematográfico ele domina a técnica do que ele quer mostrar.

Fernanda - O que você acha que tem que ser abandonado em relação ao conceito analógico na produção para operação digital?

Kobayashi - É muito delicado isso, porque assim, toda operação analógica ela vem de um histórico muito longo. Eu acho que tudo o que tem valor histórico tem que ser considerado. Agora, em termos de mentalidade, de filosofia, eu acho que precisa ser renovado tudo. Vamos dizer que ficou o aprendizado do analógico? Ficou, muita coisa. Eu até discuto com os rapazes, não adianta, vamos supor eu te dou uma XD CAN tope de linha. Me dá uma câmera de tubo UMATIC e a gente sai para fazer a mesma pauta. Eu te destroço, eu te debulho com as minhas imagens. O que eu quero dizer: hoje saber contar uma história independe do formato que você está usando.

Patrícia - Que é inclusive o que as pessoas em casa querem mais, né? Informação, mais conteúdo.

Kobayashi - Exatamente. Hoje, por exemplo, ao assistir televisão, eu sou obrigado a assistir televisão brasileira porque eu preciso saber o que os colegas estão fazendo e como estão fazendo tecnicamente. Muitas vezes, como eu já fui cinegrafista de rua, a gente sabe que tem muito repórter com problema de ego que quer aparecer pra contar pra todo mundo que apareceu na TV. Às vezes tem repórter que quer ser mais importante que o fato. Você sabe que é isso. Eu acho que tem que mudar isso, primeiro, tem que mudar.

Fernanda - Tem que valorizar mais a imagem?

Kobayashi - Não, a informação. Mas a imagem mal feita não tem informação.

Patrícia - O que você acha que a produção jornalista ganhou com o sistema digital?

Kobayashi - Conforme eu te disse, tem resolução, consegue traduzir muito mais detalhes e a área da tela aumentando você consegue ter, vamos dizer, a distância que você assiste, por exemplo, uma tela 16:9 e 4:3 são diferentes. O campo de visão

muda. A forma de interpretação muda. Por exemplo, passar de 4:3 pra 16:9, hoje é a mesma briga quando saiu o CinemaScope (formato de filme usado de 1953 a 1967 caracterizado pelo uso de imagens amplas nas tomadas de filmagens, é a tela panorâmica). Os diretores falaram: ó, mas esse formato de tela é só pra gravar caixão e cobra. Sabia? É, porque é só comprido. E hoje é o que é. Desenvolveu-se um conceito estético para o formato CinemaScope. Por que não podemos desenvolver um formato estético de 16:9?

Patrícia – Você acha que isso está caminhando?

Kobayashi - Eu creio que sim porque no Brasil, por exemplo, profissionais de cinema que estão fazendo esta convergência com HDTV, eles tão conseguindo introduzir muita coisa interessante. Quem ta fazendo HDTV com qualidade, digo não em jornalismo, mas em produção – é o pessoal do cinema.

Fernanda - Em jornalismo ainda não tem qualidade?

Kobayashi - Não, nenhuma.

Fernanda - Porque ainda se está fazendo...

Kobayashi - Com cabeça de SD (standard).

Patrícia - Qual que é então o “start”, eu sei que você já falou um monte de coisa, mas assim uma...

Kobayashi - Primeiro, a pecinha que fica entre a câmera e o chão tem que mudar. Mudar não a pessoa. Mudar a cabeça dele, mudar o modo como ele empunha uma câmera. Porque veja bem, olha o que acontece em SD. está, o cara vai lá fazer uma matéria e tal. Cobriu. Aí tem muito repórter cinematográfico que briga com o editor dizendo: “pô, você não usou uma imagem linda e maravilhosa”. Aí você olha pra ele e diz: “e o quico?”. O que tinha a ver com a narrativa, com o conteúdo que vinha sendo desenvolvido? Não tem utilidade. Não serve. “Pô, mas eu fiz”. Pra nada! Por exemplo, o que ocorre também. Tem muitos cinegrafistas achando que alterando características técnicas da câmera vai melhorar o modo como ele conta história. Não, gente. Isso é pirotécnica. Quem é bom sabe contar uma história com câmera *in the full*. Não precisa ficar alterando a cor do céu. Não precisa ficar alterando isso ou aquilo, enterrando pedestal. Isso chama pirotecnia. Você tem que ter um arquivo de qualidade que possa ser usado em qualquer situação. E o pessoal está preocupado com a realização do próprio ego, alterando características técnicas da câmera. É porque não sabe contar história. É uma muleta. É uma forma de mascarar.

Fernanda - A estética mascara a informação?

Kobayashi - Vamos dizer, usa do efeito pra esconder a limitação, a deficiência dele. Porque isso é um recurso que você pode fazer em ilha já. Segundo, se é uma coisa específica que ele vai fazer uma série, vamos dizer, o Meu Paraná, um programa específico, ele pode criar um *look*, não há problema. Mas no jornalismo do dia a dia nunca. Porque, volto a repetir, se cada praça gera a mesma pauta ao mesmo tempo, no mesmo dia, que vai ser feito uma matéria e montado, se um deles trouxer com pirotecnia como é que isso vai se encaixar no contexto geral? Isso não é jornalismo. Eu falo, “gente, o meu workshop eu abro assim: jornalismo não é fazer videoclip, nem comercial. Jornalismo vocês vão retratar o fato que está acontecendo através do meio que você trabalha”.

Fernanda - Mas os telespectadores gostam tanto da pirotecnia. Um exemplo, nós temos um quadro aqui que se chama “De olho no trânsito”. É um videoclip, o tempo todo, e a gente tem ligações de pessoas que dizem: “pô, que bacana, foi feito em São Paulo?” Como trabalhar isso?

Kobayashi - Olha, a pirotecnia pode ser trabalhada em ambiente de edição. Não na rua. Não em captação na rua. Captação você tem que fazer tudo “the full”, padrão, *padrãozoço*, o que a engenharia sempre diz. É padrão técnico. Você não tem que sair daquilo. Porque os limites de relação de contraste do branco ao preto no vídeo, isso é tão estreito, que se você muda isso, você vai deixar mais estreito. Como é que você vai captar mais informação? E aquele material você pode utilizar, de repente, numa outra produção.

Patrícia - Você acha que isso sistema mais sintético exige também mais integração entre profissionais?

Kobayashi - Todos. Há necessidade de uma horizontalização entre toda a cadeia produtiva. Existe uma verticalização. Claro que essa verticalização, eu até brigo com os cinegrafistas, é vocês que deixaram acontecer. Quantos de vocês abrem o jornal de manhã? Quantos de vocês estão sabendo mais informação do que o repórter? E aí, quando você vai pegar aquela pauta, sabe de todos os detalhes do que está acontecendo? Vocês estão indo pra marginalidade, não eles estão deixando vocês na marginalidade.

Fernanda - Eles se preocupam ainda mais com a estética do que com a informação?

Kobayashi - Eles usam da estética uma forma de mascarar a falta de técnica de contar uma história.

Fernanda – Você acha que a produção pode contribuir, facilitar o trabalho da edição?

Kobayashi - Pode, pode da seguinte forma. Hoje uma pauta pode ter um pouco mais de informações pra equipe técnica. Por exemplo, eu já vi, em outras épocas aqui em que teve um link de manhã no BDPR e queria falar da lavoura, em pleno inverno, sem luz do dia. Como é que consegue um pauteiro marcar uma coisa que não há condições técnicas? Porque está fazendo rádio com a imagem. Segundo, vai mandar ele para uma propriedade gravar o processo da criação de frangos. É um lugar que tem condições de gravar uma imagem de qualidade? Pensou que tem lona amarela lá na granja? Fica horrível. Passou para o cinegrafista: “olha você tem que estar preparado porque a condição técnica não é boa? Ah... vocês vão gravar numa usina de álcool. Beleza. Vai gravar na frente da máquina que produz não sei quantos mil litros por minuto. Pensou o pauteiro se lá tinha condições de gravar?

Fernanda - Mas e o cinegrafista pra auxiliar nesse trabalho da edição que eles criticam tanto?

Kobayashi - Ontem mesmo eu passei um exercício: vamos falar sobre o nosso workshop. Estamos numa sala, onde estamos? Numa sala. Quem está falando? Kobayashi. Quem está ouvindo? Vocês. Quantos cortes nós temos aqui? Em cinco minutos eu fiz 15 cortes. E cobri tudo e já tinha acabado. Ou seja, gente vocês precisam pensar. A captação é como vocês estarem num tabuleiro de xadrez, vocês vão pensar dez, quinze passos à frente. Vocês não podem ser igual passarinho que pensa que a minhoca ta na ponta do bico e acabou. E depois?

Patrícia - Você tem que pensar na sequência...

Kobayashi - Num todo. Mas ao mesmo tempo a reportagem precisa pensar que às vezes não há condições técnicas de luz o suficiente que ele precisa trabalhar. Então assim, por outro lado precisa se respeitar um pouco o que o repórter cinematográfico precisa. Muitas vezes, o que a gente vê é, por exemplo, aí vocês me corrijam. O repórter fez o texto, já pegou a informação que queria, tal, mas o cinegrafista precisa daquele tempo pra captar. E vamo, vamo vamo... Vamos supor, a carga horária deles é cinco horas, foram para um lugar que tem duas horas e meia de traslado de ido e volta. Mas ele precisa do tempo dele pra captar. E falam, vamo, vamo, vamo. Peraí. E eu pergunto: está sendo calculado o tempo pra equipe fazer a captação? Está sendo calculado que há risco de integridades deles em fazer este processo de vamo, vamo, vamo? Na RPC você acabou de mencionar que há um quadro de segurança no trânsito. Será que a equipe está sendo conduzida com segurança? Eu creio que não.