



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

PETERSON DOS SANTOS DIAS

MÁQUINAS DE REALIDADES:
O REALISMO SUJO DE IMAGENS IMPURAS NO
TELEJORNALISMO DE ALTA DEFINIÇÃO

PETERSON DOS SANTOS DIAS

MÁQUINAS DE REALIDADES:
O REALISMO SUJO DE IMAGENS IMPURAS NO
TELEJORNALISMO DE ALTA DEFINIÇÃO

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

Orientadora: Profa. Dra. Florentina das Neves
Souza

Londrina
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Dias, Peterson dos Santos.

Máquinas de realidades : o realismo sujo de imagens impuras no telejornalismo de alta definição / Peterson dos Santos Dias. - Londrina, 2018.
124 f. : il.

Orientador: Florentina das Neves Souza.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.
Inclui bibliografia.

1. Telejornalismo - Tese. 2. Comunicação de massa - Tese. 3. Hipertelevisão - Tese. 4. Televisão de alta definição - Tese. I. Souza, Florentina das Neves. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

PETERSON DOS SANTOS DIAS

MÁQUINAS DE REALIDADES:
O REALISMO SUJO DE IMAGENS IMPURAS NO TELEJORNALISMO
DE ALTA DEFINIÇÃO

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

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Florentina das Neves
Souza
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Dirce Vasconcellos Lopes
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Thaisa Sallum Bacco
Universidade do Oeste Paulista – UNOESTE

Londrina, 20 de agosto de 2018.

*Dedico este trabalho à minha família, que
deu todo o suporte emocional nesta jornada.
A todos os meus anos de estudos e de lutas,
que fazem parte da pessoa que sou e do
profissional que me tornei. E também aos
bons amigos e amigas, que me fazem
compreender que a vida não cabe no Lattes.*

AGRADECIMENTOS

Meu muito obrigado a todas as pessoas que, de alguma forma, me auxiliaram neste que, antes de tudo, foi um processo de amadurecimento. Ainda que seja uma escrita solitária, nada se faz sozinho. Agradeço, primeiramente, à Prof^a. Flora pela orientação e também pela atenção e pela paciência nesta jornada, que durou mais de dois anos.

Agradeço também a todos os professores e professoras que passaram por minha caminhada, e foram muitos, tanto para coisas boas quanto para as negativas. Desde a querida Irmã Mônica do pré-primário até meu irmão Emerson, orientador – quase por acaso, mas sempre professor para a vida – na segunda graduação, todos deixaram suas marcas, todos me ensinaram. Se hoje me aproximo cada vez mais de ser um mestre, este mérito também é deles.

Muito obrigado às professoras componentes da banca – todas mulheres, não por acaso –, que aceitaram gentilmente participar deste momento decisivo.

A gratidão também vai ao amigo e conselheiro acadêmico Michel de Oliveira, também mestre por este programa, quem me deu diversas dicas, sugestões e guarida neste momento tão diverso e adverso. Sua crítica ferrenha a uma academia branca, masculina e eurocentrista me auxiliaram tanto para esta escrita como para a vida.

DIAS, Peterson dos Santos. **Máquinas de realidades:** o realismo sujo de imagens impuras no telejornalismo de alta definição. 124 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RESUMO

Este estudo analisa a influência dos conteúdos gerados por usuários (CGU) na reportagem telejornalística. Com o desenvolvimento tecnológico da televisão, que deixa de ser analógica e está era digital, assiste-se à convergência transmídia entre computadores, televisores e celulares: a hipertelevisão. Em comum a todos estes aparatos, a internet e sua facilidade de compartilhamento de dados, imagens e vídeos têm moldado o espectador em produtor e gerador de conteúdo. A proposta metodológica revisa bibliograficamente estudos em TV e, a partir das análises de reportagens, investiga as reconfigurações da realidade, por meio da estética do realismo sujo. Em contraste com a nitidez da transmissão digital, o jornalismo televisivo tem optado por realçar o real com imagens extrajornalísticas, oriundas de dispositivos de visibilidade, frutos de uma sociedade hiperespetacular marcada pelo desejo de vigiar e ser vigiada.

Palavras-chave: Hipertelevisão. Hiperespetáculo. Dispositivos de visibilidade. Conteúdo gerado pelo usuário (CGU).

DIAS, Peterson dos Santos. **Reality machines:** the dirty realism of impure images in high definition television news. 124 p. Dissertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

ABSTRACT

This research analyzes the influence of user-generated content (UGC) on news reporting on television. With the technological development of television, from analog to digital, there is a convergence between transmissions among computers, televisions and cell phones: hypertelevision. In common with all these devices, the internet and its ease of data sharing, images and videos have shaped the viewer into producer and content generator. The methodological proposal reviews bibliographically studies in TV and, from the analysis of reports, investigates the reconfigurations of reality, through the aesthetics of dirty realism. In contrast to the sharpness of digital TV, television journalism has chosen to highlight the reality with extrajournalistic images, derived from visibility devices, fruits of a society marked by the desire to watch and be watched.

Keywords: Television news. Hypertelevision. Visibility devices. User-generated content (UGC).

DIAS, Peterson. **Machines de réalité**: le réalisme sale des images impures dans les journaux télévisés en haute définition. 124 p. Mémoire (Master en Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2018.

RÉSUMÉ

La recherche analyse l'influence du contenu généré par des utilisateurs (CGU) sur le reportage téléjournalistique. Avec le développement technologique de la télévision, qui n'est plus analogique à l'ère numérique, est-il possible regarder la convergence entre les médias, le transmédia; c'est-à-dire les ordinateurs, téléviseurs et les téléphones mobiles: la hyper télévision. En commun à tous ces dispositifs, l'Internet et sa facilité avec le partage des données, des images et des vidéos ont transformé le spectateur dans un producteur et générateur de contenu. La proposition méthodologique fait la révision bibliographique des études sur la hyper télévision et, avec les rapports d'analyse, enquête sur la reconfiguration de la réalité à travers l'esthétique du réalisme «sale». En revanche avec des images plus «propres» et nettes de la télévision numérique, le journalisme télévisé est en train d'opter pour mettre en évidence le réel, avec des images extra-journalistiques, provenant de dispositifs de visibilité, les fruits d'une société marquée par le désir de regarder et être regardé.

Mots-clés: Téléjournalisme. Hyper télévision. Dispositifs de visibilité. Contenu généré par des utilisateurs (CGU).

LISTA DE FIGURAS E GRÁFICOS

Gráfico 1 -	Total de imagens utilizadas nas amostras.....	60
Figura 1 -	O drone da polícia flagra o tráfico em ação (1 e 2); na passagem, o repórter interage com o aparato (3); em entrevista, o delegado se diz satisfeito com o aparelho (4)	53
Figura 2 -	Repórter divide a tela com CGU	62
Figura 3 -	Perfil do suspeito (1); as poucas imagens disponíveis sobre o caso rodam em looping ao longo do vivo (2): uma das sequências chega a ser repetida 22 vezes (3); o plano que mostra o quarto do hotel onde o atirador estava durou 1min (4)	63
Figura 4 -	Em (1), a ambientação da localidade onde aconteceu o crime, enquanto a multidão assiste passivamente ao linchamento (2); Fabiane, desfigurada pelo espancamento, clama por piedade (3), mas ainda é amarrada pelas mãos para ser arrastada	67
Figura 5 -	Já agonizando, Fabiane é levada para atendimento médico com escolta da polícia; ela morreu logo depois.....	68
Figura 6 -	A reportagem inicia e termina com imagens obtidas de redes sociais	72
Figura 7 -	Desenho forense (<i>courtroom sketch</i>).....	73
Figura 8 -	A câmera mostra a visão do juiz durante o depoimento de Funaro ⁷⁴	
Figura 9 -	O depoimento do doleiro (1) é interrompido poucas vezes na reportagem: como quando um documento é utilizado como recurso gráfico (2); em (3), podemos observar que a câmera é fixa, quem se move é o assunto; além do depoimento, outros CGU são utilizados na reportagem (4).....	77
Figura 10 -	O repórter cinematográfico flagra a chegada do drone (1), que sobrevoa o presídio de Guarulhos (2); a polícia captura os dois suspeitos de manusear o equipamento (3), mas chega a desconfiar e a abordar a equipe de reportagem (4)	79
Figura 11 -	O repórter mostra um aparelho similar ao que foi utilizado no crime, enquanto um especialista (1) diz que o aparato pode ser controlado por celular (2-3), como foi o caso de Guarulhos (4).....	80

Figura 12 -	A reportagem reproduziu o momento transmitido ao vivo, pela rede social do atirador, em que idoso é assassinado.....	82
Figura 13 -	Enquanto a menina grita pela mãe e corre em torno do carro, motorista segue em movimento	86
Figura 14 -	O tatuador pergunta ao jovem se ele deseja fazer tatuagem (1), em seguida (2), a tatuagem começa a ser feita e resulta na mensagem escrita na testa da vítima (3); em 4, a bicicleta furtada pelo menor	87
Figura 15 -	Dono da bicicleta, Ademilson é portador de deficiência e afirmou ser contra a violência causada pelos colegas de pensão. Segundo ele, “o menino não ia muito longe com uma bicicleta dessa”	88
Figura 16 -	O piloto registra a ultrapassagem dos assaltantes (1); um deles, armado, o aborda e pede para que desça (2); a vítima pede calma (3), mas ainda assim leva uma coronhada e, em seguida, um tiro na perna (4).....	92
Figura 17 -	Exemplos de vídeos sobre registros de assaltos a motociclistas depois de busca no site Youtube	94
Figura 18 -	O casal chega ao condomínio (1); antes de entrar na garagem, o marido agride Tatiane no detalhe destacado pela reportagem (2); uma das câmeras da garagem registram uma outra agressão antes de mesmo de estacionar na vaga (3); Luís Felipe Manvailer espanca a esposa novamente, já com o carro parado	97
Figura 19 -	Tatiane tenta escapar do marido na garagem (1) e depois correndo até o elevador (2), onde é alcançada por Luís Felipe, que a agride durante todo o trajeto (3 e 4).....	97
Figura 20 -	O corpo de Tatiane jaz na calçada (1), de onde o marido leva para dentro do apartamento (2); enquanto a polícia chega e observa o corpo da mulher morta, Luís Felipe tenta limpar vestígios de sangue no elevador (3) e, depois, desce até o carro estacionado na garagem (4).....	99
Figura 21 -	No destaque, o carro de Luís Felipe, que foge enquanto a polícia permanece do lado de fora do edifício (1); uma <i>webcam</i> grava depoimento do agressor, já capturado (2); a reportagem ainda exhibe duas fotos dos cônjuges, já que as imagens das câmeras de segurança não têm alta definição (3 e 4).....	100

**As reportagens utilizadas nesta pesquisa estão disponíveis
permanentemente para acesso online em <https://goo.gl/uUJ1H5>**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
2. HIPERTELEVISÃO E HIPERESPETÁCULO: A REINVENÇÃO DA TV NA ERA DA INTERNET	8
2.1 Paleo e neotelevisão: o que deixou de ser a TV para ser a hiper-tv?	15
2.2 Hipertelevisão e convergência	19
3. REALIDADES, REALISMO SUJO: PROFUSÃO DE IMAGENS, ECONOMIA DE QUALIDADE	27
3.1 Vigilância e produção de realidade: o Panóptico revisitado dos novos dispositivos	32
3.2 “Sorria, você está sendo filmado”: a realidade onipresente dos dispositivos de vigilância e visibilidade na TV	40
3.3 O fator sabor-morango: quando o real na tela é mais real que o real	47
3.4 De máquina de guerra à máquina de imagens: o drone e a vigilância telejornalística.....	52
4. A VISIBILIDADE NA PRÁTICA: ANÁLISES	59
4.1 Tiros no Texas: o show de horrores flagrado durante um show	61
4.2 A “bruxa” do Guarujá: execução compartilhada, justiça por pixels	65
4.3 O depoimento de Funaro e a câmera justiceira	72
4.4 Drone bandido: delivery de drogas e celulares no presídio	78
4.5 Morte ao vivo na rede social: a tragédia transmídia e o egocasting	81
4.6 “Ladrão e vacilão”: o grotesco e a (in)justiça com as próprias mãos	85
4.7 “De graça, o cara chega e atira na minha perna”: o egocasting e as armas que disparam projéteis e imagens	90
4.8 O Caso Tatiane Spitzner: a ubiquidade silenciosa da morte	96
CONSIDERAÇÕES (A)FINAIS	102
REFERÊNCIAS	107

INTRODUÇÃO

O modo de fazer e ver televisão sofreu alterações drásticas nas últimas décadas. O olhar direcionado para as telas televisivas, que aos poucos deixam de ser de tubo catódico para a tela plana dos aparelhos contemporâneos, se transforma juntamente com o desenvolvimento das tecnologias. Se a televisão segue soberana, em 100% dos lares brasileiros, o surgimento de aparelhos celulares com acesso à internet¹ – os chamados *smartphones* – vem alterando o comportamento do telespectador.

A era dos dispositivos móveis, com câmeras cada vez mais potentes e acesso a uma rede de compartilhamento cada vez mais veloz, proporcionou o surgimento do chamado CGU, o conteúdo gerado pelo usuário (ou pelo consumidor final)². A televisão apropriou-se deste tipo de mídia rapidamente, ainda que com certa resistência inicial, como forma de aproximação do espectador com o fazer televisivo. O telejornalismo é um dos meios de informação em que o CGU mais circula, a ponto de ser comum hoje que as transmissoras disponham de um número exclusivo para que o público compartilhe vídeos e fotos pelo aplicativo de comunicação WhatsApp.

A presença massiva destas imagens não-profissionais tem contornado, no telejornalismo, uma estética do flagrante. Alimentada pela velocidade do compartilhamento, o baixo custo da aquisição deste conteúdo e uma suposta participação ativa do telespectador, esta estética perpassa, para além de questões técnicas, também questões éticas, como toda percepção estética. Em uma cultura já habituada a ser vigiada por câmeras fixas espalhadas pelo espaços arquitetônicos privados e públicos, a hiperinflação de

¹ Segundo pesquisa do IBGE, divulgada em fevereiro de 2018, apenas 2,8% das residências brasileiras não têm um televisor dos 67,3 milhões de domicílios visitados. O acesso a computadores está presente na casa de 45,3% dos brasileiros. Já o número de celulares tem a proporção de quatro para cada habitante, entretanto o acesso à internet está ao alcance de 64% da população. Fonte: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/economia/noticia/2018-02/uso-de-celular-e-acesso-internet-sao-tendencias-crescentes-no-brasilpnad3.html?edicao=17977>>.

² A expressão é uma tradução literal do inglês, *user-generated content* (UGC), e foi criada em 2005 para definir as mídias registradas e compartilhadas pelo usuário comum e conhecidas por serem “trabalho livre”, uma vez que o usuário geralmente não é remunerado, sequer citado, por realizá-lo. Fonte: <https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/view/3382>.

dispositivos móveis de visibilidade geradores de conteúdo, como celulares e veículos aéreos não tripulados, tem tornado o flagrante como fator de máxima noticiabilidade.

O desejo de ver e ser visto do espectador comum – seja ver a si bem como a imagem gerada por si – acrescenta um apêndice à sociedade do espetáculo. A sociedade do espetáculo de si, na televisão, já não comporta somente celebridades autorizadas e especializadas. Antes, tem retroalimentado o “show do eu” diante uma sociedade sedenta pela realidade suja do flagrante. Estes novos contornos no modo de fazer e ver a TV são a causa e a consequência desta pesquisa.

Uma vez que o aparelho de televisão tem mudado em conformidade com o olhar do espectador, pretendemos investigar aqui o estado da arte do telejornalismo da TV aberta brasileira. Se a rede de computadores permite o envio e o compartilhamento imediatos de imagens – vídeos e fotos – ao alcance mundial, como o *broadcasting* tem se adequando às novas formas de divulgação de si proporcionado por aparelhos de uso cada vez mais intuitivo e de aquisição cada vez mais fácil? De *broadcasting*, temos observado o enraizamento cultural do *egocasting*, a transmissão de si, nas mais diversas plataformas. Isto posto, queremos também identificar o comportamento do usuário produtor de conteúdo perante as tecnologias de comunicação atuais, bem como analisar a produção e a influência destes conteúdos sobre a linguagem telejornalística.

Em uma sociedade na qual o registro constante do público e o do privado vem sendo consuetudinário desde surgimento das câmeras de segurança, como se portam as estruturas seculares do telejornalismo ao usar estas imagens como fonte e reforçar o hábito de registrar? Se o espectador tem se transformado em um agente de informação, abalam-se também os pilares da reportagem, como a apuração e os múltiplos lados da notícia? Ainda, os dispositivos de visibilidade agregam ou segregam na qualidade da informação que deveria ser apurada pela investigação habilitada do jornalista?

Jornalista e também graduado em Artes Visuais por esta mesma instituição, o autor do presente trabalho conta com uma experiência de

mais de vinte anos como editor de imagens e, mais recentemente, texto em emissoras de TV. Em ambas as graduações, os trabalhos de conclusão de curso abordaram o impacto de imagens de novas mídias sobre o público. O cotidiano da edição, assim como a maioria das profissões, é bem menos instigante do que o imaginário comum. No jornalismo como um todo, há dias de poucos assuntos interessantes, enquanto outros estão bem “quentes”, como dito no jargão jornalístico. Obviamente, há assuntos que deveriam ser interessantes ao público o tempo todo, mas muitas vezes o assunto não demanda o elemento crucial do telejornalismo: a imagem. Nos últimos anos, entretanto, as imagens de CGU, vêm alterando sensivelmente esta lacuna da “falta” de assunto. A cultura do flagrante que vem se formando com o aumento do acesso a todo tipo de câmeras portáteis tornam pauta jornalística cada vez mais dependente destas imagens. E é esta adicção, por assim dizer, a mola mestra que impulsionou o autor a dedicar-se a esta investigação.

Para tanto, esta pesquisa almeja analisar o telejornalismo contemporâneo como parte inerente da televisão, e não como instituição à parte da grade de programação. Já que a fusão de jornalismo e entretenimento não é novidade, tampouco surpresa a pesquisadores e leigos, por outro lado a fissão de público e privado tem sido cada vez menos perceptível no espetáculo televisivo que contribui pela diluição da barreira entre as esferas. Também intendemos provocar reflexão em torno da vigilância constante a que o espectador, ao mesmo tempo, incentiva e é incentivado a exercer. Esta vigilância é percebida especialmente por meio do CGU, que alimenta as imagens telejornalísticas tanto quanto aquelas registradas profissionalmente, por meio da equipe de reportagem.

Para atingir este escopo, o presente trabalho é estruturado em quatro capítulos que discorrem sobre as transformações que o telejornalismo vem sofrendo sob a influência dos dispositivos de visibilidade impulsionados pela circulação das imagens na internet. O primeiro item, “Hipertelevisão e hiperespetáculo: a reinvenção da TV na era da internet”, aborda os aspectos estéticos da passagem da televisão analógica para a digital. O texto examina os conceitos de paleo e neotelevisão, cunhados inicialmente pelo filósofo Umberto Eco em 1983, e desenvolvidos posteriormente pelos pesquisadores

Francesco Casetti e Roger Odin em 1990. O professor e pesquisador Carlos Scolari cunhou o termo hipertelevisão para designar a TV característica do fim do século XX: a televisão que se abre em multitelas para falar de si mesma como espetáculo.

A hipertelevisão é caracterizada pela proximidade mediática com o espectador, que passa – ou pelo menos ilude-se – a optar e a opinar pela programação. O público passa inclusive a ver-se na TV, como no exemplo dos *reality shows* e as participações do telespectador em quadros como você-repórter. Entretanto, desde a década de 1990 até o fim desta primeira década do século XXI, a televisão vem sofrido com mais um fator transformador na sua forma de transmitir e de ser vista. Além da passagem da transmissão analógica para a digital, o advento da internet não somente concorre em audiência com a TV como também a transforma em extensão para o que se é visto em rede. Portanto, a hiper-TV é também um novo computador pessoal, a *smart-TV*, com acesso à rede e programação sob demanda que independe de uma grade fixa e linear.

O conceito de hipertelevisão na atualidade, portanto, corrobora com o de hiperespetáculo, expressão lavrada pelo jornalista brasileiro Juremir Machado da Silva calcada na conceituação de espetáculo pelo filósofo francês Guy Debord. Para Silva, o hiperespetáculo pressupõe a interatividade que, para o autor, gera a indiferença. Portanto a imagem que fala de si e por si mesma será investigada enquanto testificação do real no telejornalismo contemporâneo. A realidade é, por conseguinte, assunto do segundo capítulo, intitulado “Realidades, Realismo Sujo: profusão de imagens, economia de qualidade”. Nele, serão sondados os dispositivos de visibilidade como novos modelos para manutenção da vigilância e também como “produtores de realidade”. Entendem-se por dispositivos de visibilidade aqueles cuja função é vigiar, fazer-se vigiado e também registrar o indivíduo. A característica principal em comum destes, entretanto, na visão de Fernanda Bruno (2013), é a “vigilância distribuída” por seu fácil armazenamento e compartilhamento em rede.

O *modus operandi* da produção de realidades é abordado, então, no terceiro capítulo, sob o nome de “Máquinas de realidade suja no

telejornalismo”. Ali, falaremos dos efeitos das imagens sobre o espectador por estes dispositivos – o celular, a câmera de vigilância e de segurança e do drone – que, ao mesmo tempo, testemunham e acusam. A estética do flagrante pressuposta e naturalizada pela profusão destas imagens televisionadas transforma, gradual e constantemente, o invisível em visível, o privado em público e a violência, seja simbólica ou literal, em hiperespetáculo – quando a imagem é espetáculo por si e não enquanto jornalisticamente relevante. A naturalização da exposição do eu proporcionada pelas redes sociais na internet promove uma geração digital que nasce tendo suas vidas pessoais divulgadas e compartilhadas desde o nascimento. Paula Sibilia (2008), em sua obra “O show do eu”, discorre sobre o que ela chama de “tirantias da visibilidade”, quando a contemporaneidade passa por uma “mutação subjetiva” em que os “eixos do eu” sofrem deslocamento: “do interior para o exterior, da alma para a pele, do quarto próprio para as telas de vidro” (SIBILIA, 2008, p. 91).

Assim, encerramos, no quarto capítulo, o estudo do objeto a partir da abordagem teórica com a análise de oito reportagens pinçadas no jornalismo da televisão aberta em canais aleatórios. O objetivo é investigar que esta não é uma tendência deste ou aquele canal, antes, já faz parte do *ethos* telejornalístico corrente. É claro que as imagens de dispositivos amadores ou, pelo menos, não oriundos das equipes de reportagens não são novidades. Registros feitos por telespectadores ou de câmeras de vigilância, por exemplo, são fonte para o telejornalismo há décadas. Entretanto, a vultosa quantidade e a velocidade de compartilhamento imagens audiovisuais hoje parecem modelar o agendamento das pautas telejornalísticas.

Para demonstrar o quanto estas máquinas de vídeo ou dispositivos de visibilidade – câmeras de celular, de segurança, de ação e drones – exercem pressão estética no telejornalismo contemporâneo, foram elencadas reportagens aleatórias de empresas de canal aberto. As reportagens, descritas abaixo, foram exibidas entre 2014 a 2017 e, apesar de terem sido transmitidas originalmente pela TV, foram acessadas posteriormente por meio da internet.

De um preambular estudo exploratório, foram destacadas oito reportagens ao corpus da pesquisa. A prioridade foi de matérias que têm como

base as imagens geradas por dispositivos de visibilidade, ou seja, sem elas não seria possível realizar o material. Os textos, que dão suporte teórico a este estudo, são, em sua maioria, contemporâneos. O ano de 2017, particularmente, viu emergir uma quantidade salutar de pesquisas voltadas a este tema³. Pudera, estas transformações, ainda que gradativas, vêm se popularizando recentemente. Estas investigações comprovam que a televisão, longe de se tornar um dispositivo obsoleto, ainda delinea o comportamento do usuário, que de telespectador passa a ser – ou tem se sentido – também gerador do conteúdo a que ele se propõe assistir.

As reportagens selecionadas são as seguintes:

- “Número de feridos em ataque a tiros em Las Vegas dobra para 400” (Globo News, 2017): aposentado estadunidense abre fogo de hotel onde se hospedava e mata dezenas de pessoas em Las Vegas durante festival. Espectadores e transeuntes registram cenas de pânico e fuga. Em participação ao vivo, a poucas horas do fato, jornalista dispõe de poucas informações e imagens para reportar o acontecimento;
- “Parentes lutam por justiça e procuram agressores que mataram dona de casa por engano” (Jornal da Record, 2017): em 2014, linchamento de mulher é registrado por câmeras de celular em Guarujá/SP. Confundida com retrato falado divulgado nas redes sociais sobre um suposto caso de bruxaria com infanticídio, teve o espancamento executado e assistido por dezenas de pessoas. Ela não resistiu aos ferimentos e morreu dois dias depois;
- “Funaro depõe e diz ter repassado mais de R\$ 2 milhões a Michel Temer” (Jornal Nacional, 2017): em depoimento gravado pela justiça, doleiro revela suposto envolvimento do presidente em esquema de desvio de recursos públicos;

³ No período de elaboração desta pesquisa, dezenas de publicações sobre este tema foram publicados, especialmente em línguas inglesa e em Portugal, conforme é visto nas referências deste trabalho.

- “Jornalismo da Record flagra uso de drone para entregar celulares em presídio em SP” (Jornal da Record, 2015): polícia frustra criminosos que utilizam um veículo aéreo não-motorizado na tentativa de entregar celulares ao presídio de Guarulhos. A equipe de reportagem chega a ser tratada como suspeita pelos policiais;
- “Polícia busca assassino que transmitiu crime pela internet” (Rede TV! News, 2017): Nos Estados Unidos, homem transmite ao vivo, via Facebook, a procura e o assassinato aleatório de idoso. Ele confessa ainda que cometera outros homicídios e faria outros. Dias depois, acuado por perseguição policial, o assassino cometeu suicídio. ;
- “Vídeo mostra jovem sendo tatuado à força” (Jornal Nacional, 2017): depois de tentar roubar uma bicicleta, adolescente tem a testa tatuada com os dizeres: “sou ladrão e vacilão” por um homem enquanto outro registrava a ação com câmera de celular. Segundo a família, o menor tem problemas psiquiátricos e é usuário de drogas;
- “De graça, o cara chega e atira na minha perna” (Jornal Nacional, 2018): motociclista tem capacete equipado com câmera de ação, registra roubo do próprio veículo e leva um tiro. Além amplamente compartilhadas nas redes sociais, imagens ganharam destaque no noticiário televisivo nacional em mórbido *egocasting*;
- Caso Tatiane Spitzner (Jornal Nacional, 2018): registros de diversas câmeras de segurança testemunham o trajeto entre agressões sofridas pelo marido e a morte de advogada paranaense. Reportagem com mais de seis minutos de duração reconstrói, a partir da junção destas imagens, como se desenrolou o caminho entre chegada ao edifício e queda da sacada.

2. HIPERTELEVISÃO E HIPERESPETÁCULO: A REINVENÇÃO DA TV NA ERA DA INTERNET

Televisão é, ao mesmo tempo, máquina, imagem e máquina de imagens. Quando se diz “eu vi na televisão”, não é possível diferir de imediato se a referência é ao aparelho ou a um canal específico. Mal pôde ser ainda compreendida e há quem decreta sua morte. Toby Miller (2014) destacou algumas máximas sobre o fim da TV:

A televisão morreu. Longa vida à televisão (Wired);
 A televisão fez bilhões baseada em quantas pessoas veem um programa de forma regular. Esta forma pode estar obsoleta (Washington Post);
 A televisão agoniza (Damon Lindelof, co-criador de Lost);
 A morte da televisão tal como a conhecíamos (IBM) (MILLER in CARLÓN e FECHINE, 2014, p. 78)

Outros acreditam que, com a era da internet, está em transformação. Yvana Fechine (2014), por exemplo, considera que modo de ver conteúdos na rede tem mudado a relação do espectador com a TV, mas não o faz assistir menos à televisão (FECHINE in CARLÓN e FECHINE, 2014, p. 126). Outros ainda a comparam com o cinema, como se fosse uma espécie de irmã mais nova – menos talentosa, menos respeitada – do projetor de “verdade vinte e quatro vezes por segundo”, nas palavras de Godard⁴.

Se máquinas fotográficas são “como aspiradores de movimento, sugadores de tempo”⁵, a TV, ao contrário, é um lançador de imagens por meio da luz que não lhe é própria, apenas a emite. Não parece em vão que o filósofo Jacques Rancière inicie uma de suas obras mais requisitadas, *O destino das imagens*, referindo-se à televisão. Ele diz que “as propriedades técnicas do tubo catódico são uma coisa, as propriedades estéticas das imagens que vemos na tela são outra” (RANCIÈRE, 2012, p. 11). Para o autor, ao contrário do cinema, cuja luz depende de ação externa, a

⁴ A citação vem de uma cena do filme *O pequeno soldado* (*Le petit soldier*, França, 1960), de Jean-Luc Godard

⁵ LISSOVSKY, Mauricio. *Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia* in MONTAÑO, Sonia et al. **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012

imagem televisual é em si a luz. A imagem televisiva faz sempre referência a si própria e é a performance por si própria.

O brilho próprio das telas amiúde é o responsável pela imprecisão entre o que é máquina e o que é imagem. Os telespectadores, diz Foley, “são como os habitantes da caverna de Platão: criaturas que vivem em trevas permanentes, estando a perfeição situada apenas no mundo brilhante mostrado na tela” (FOLEY, 2011 [digital], pos. 465). Se o fogo platônico contemporâneo das aparências é a luminosidade da tela, o real torna-se mais real quando se torna imagem: “só os que aparecem na tela existem verdadeiramente” (FOLEY, 2011 [digital], pos. 467).

Se, por um lado, a televisão como um todo de sua programação, representa encantamento ou ilusão, de outro, especificamente o telejornal é o formato cujo principal aspecto é ser o elemento opositivo do *trompe l'oeil* televisivo. Elizabeth Duarte e Vanessa Curvello (*in* MOTA, 2009) destacam que o discurso telejornalístico é calcado na referência ao mundo real exterior à mídia, tornando, assim, sua linguagem em metarrealidade. A estratégia principal do telejornal, segundo as pesquisadoras, é o uso da veridicção, ou seja, o contrato fiduciário que existe entre meio e mensagem de que o discurso é verdadeiro, ainda que não seja a verdade em si. Segundo as autoras, o telejornalismo é composto de “estratégias discursivas e mecanismos expressivos que garantam os efeitos de sentido de verdade, autenticidade, credibilidade de que carecem” (DUARTE e CURVELLO *in* MOTA, 2009, p. 70).

O telejornalismo, como que por decreto da contemporaneidade, foi o instrumento deste real mais que real no século XX. Não que os outros meios de comunicação de massa predecessores – o jornal impresso, o rádio e até mesmo o cinema – também não tivessem a função de autenticar o real. O jornalismo televisivo conseguiu reunir a agilidade do rádio com a veracidade documental do papel e a imagem em movimento do cinema e se transformou na “testemunha ocular da história”, como dizia o *slogan* do Repórter Esso⁶.

⁶ Um dos primeiros e mais famosos telejornais brasileiros, exibido pela TV Tupi entre 1952 e 1970.

Entretanto, o fim do mesmo século assistiu à popularização daquilo que transformaria a comunicação para além do aparato tecnológico. O advento da internet pulverizou o sentido unificado de um mundo real em diversas realidades. E, em tempo real, a comunicabilidade ampliou o planeta supostamente na aldeia global do século XXI. O telejornalismo, principalmente dos grandes centros e emissoras, não somente teve de se adequar à interatividade, à mobilidade e à instantaneidade como também se apropriou do conteúdo da rede mundial como forma de sobrevivência do formato.

O desenvolvimento dos chamados novos dispositivos de visibilidade, como as câmeras de telefones celulares, as câmeras de vigilância e os drones⁷ suscitou, uma série de mudanças no jornalismo televisivo. A primeira delas é a sensação de onipresença destes dispositivos que, fixos ou móveis, vigiam os espaços público e privado. Em seguida pode-se citar o partilhamento de espaço da câmera profissional com a imagem amadora ou produzida indiretamente por ação humana. Também, o agendamento do jornalismo em torno destas imagens, uma vez que a internet as exhibe em tempo real e exige, para o usuário, menos aparatos técnicos do que a exibição ao vivo da televisão, por exemplo. Por fim, a estética do telejornal foi alterada já no início da transmissão em alta definição⁸, pois a qualidade digital da TV concorre com a imagem suja daqueles aparatos.

Assome-se a estes fatores o desenvolvimento do conteúdo *on demand* (sob demanda), que pode ser acessado em diversos dispositivos por meio da internet, inclusive nos aparelhos com acesso à rede, chamados de *smart tv*. Em outras palavras, desenvolve-se uma geração de telespectadores cada vez mais intolerantes à espera de acessar uma informação agendada pela grade quando ela está disponível online sem restrições de horários e publicidade.

⁷ Do inglês, zangão, zumbido ou zumbir. Nome dado a veículos aéreos não tripulados, especialmente aqueles que portam câmeras e/ou projéteis.

⁸ A televisão digital foi ao ar em 2007 no Brasil. Ainda em 2017, a qualidade em alta definição concorre com a transmissão analógica, uma vez que cerca de 30% das casas brasileiras ainda têm o aparelho de tubo catódico.

É possível pensar a televisão como dispositivo que demarcou o ambiente privado do público no século XX. Tanto pelo tamanho de suas telas, cada vez crescente, quanto pela importância e pela popularidade do aparelho na vida cotidiana. Pela multiplicação de suas funções, além de ser fonte de entretenimento de fácil acesso e assimilação, a teledifusão é acusada de principal influência na diminuição das taxas de natalidade brasileiras entre as décadas de 1960 e 2000⁹. Por invadir as salas e, em seguida, o quarto das casas (FINGER in PORCELLO et al., 2013), o veredicto é que dificilmente se pode falar do Brasil contemporâneo sem considerar a TV. Do aparelho preto e branco com seletor manual – que obrigava o telespectador a levantar-se para mudar de canal – às smart-tv com telas curvas de *amoled*¹⁰, assistir à televisão, mais que lazer, é parte imanente da cultura nacional.

A novela e o telejornal – em especial o *Jornal Nacional* e os folhetins da Rede Globo – são os principais influenciadores do telespectador brasileiro¹¹. O capítulo final do folhetim *A força do querer*, por exemplo, exibida pela Rede Globo de abril a outubro de 2017, mobilizou os telespectadores do país. Os 50 pontos computados no Ibope, instituto de pesquisa que mede audiências, revelam um índice excepcional para os dias de hoje¹². Já o *Jornal Nacional*, tido como o principal noticiário da TV aberta no país, ainda que dispute acirradamente a audiência com outras atrações televisivas e com a internet, consegue manter médias importantes em torno dos 30 pontos.

O telejornalismo acompanha os percursos e percalços tecnológicos não somente da transmissão audiovisual como também da própria sociedade. Sob a égide do interesse público, o jornalismo na TV tem como

⁹ Em 1960, a taxa de fecundidade brasileira era de 6,28 filhos por casal. Em 2015, segundo o IBGE, caiu para 1,7 por mulher. Disponível em: <<https://brasilemsintese.ibge.gov.br/populacao/taxas-de-fecundidade-total.html>>. Acesso em 28/10/2017

¹⁰ Smart-TV (do inglês, “televisão inteligente”) é a televisão com acesso à internet, entre outras funções para além do aparelho comum. *Amoled* é um sistema de telas dos aparelhos de última geração que sobrepõem quatro camadas de telas muito finas e que, por não dependerem de um gerador de luminosidade, permitem inclusive a curvatura.

¹¹ Ver em <<https://www.kantaribopemedia.com/top-5-gsp-audiencia-de-tv-2008-a-26082018>>. Acesso em 28/08/2018

¹² Disponível em: <<http://www.otvfoco.com.br/final-de-a-forca-do-querer-bate-recorde-de-audiencia-desde-avenida-brasil-confira-os-consolidados-da-sexta-feira-201017>>. Acesso em 28/10/2017.

principal ativo aquilo que é chamado de verdade do fato jornalístico (TEMER in PORCELLO et al., 2013, p. 151). Meio à tecnologia existe, portanto, o paradoxo entre o compromisso com a verdade, ou seja, aquilo que é tido como realidade na TV – assunto que abordaremos no próximo capítulo – e o fator publicidade. Em outras palavras: telejornalismo é um espetáculo que custa caro.

Um espetáculo que envolve dezenas – ou centenas, dependendo do poderio da empresa – de profissionais em busca de sintetizar o fato em poucos minutos, senão segundos. Para além do fator publicitário, objetivo primeiro que garante a subsistência do veículo, existem ainda fatores subjetivos que ressaltam a importância do telejornalismo como ator social agente crítico e de transformação na sociedade. Estes fatores, entretanto, não condizem com ônus imposto ao espectador, que é a ausência de escolha ou influência sobre o conteúdo que recebe. Nas palavras de Ana Carolina Temer:

Portanto, telejornalismo é um espaço no qual a tecnologia expressiva em sua materialidade – *janela para o mundo* e possibilidade de acesso a uma infinidade de imagens e informações – envolve também uma relação opressiva, pois impõe aos receptores conteúdos sobre os quais ele não tem um controle objetivo (TEMER in PORCELLO et al., 2013, p. 152).

Considerado um clássico da área, o livro *Notícia, um produto à venda* (1978), da jornalista Cremilda Medina discorre sobre os meandros percorridos pelo jornalismo entre interesses público, publicitário e privado. A pesquisadora apontou que o desenvolvimento da TV, e, por conseguinte, do telejornalismo no Brasil é decorrente da “corrida progressista” adotada por governo e investidores já na década de 1950. Para a autora o fator noticiabilidade é componente tão ou menos importante do que o índice vendável (MEDINA, 1987, passim). Sendo assim, expressões como “verdade”, “isenção” e “realidade” do fato noticioso passam, sobretudo, pelo prisma do interesse mercadológico e/ou ideológico. É salutar, portanto, sempre acrescentar a estas expressões o questionamento retórico verdade-isenção-realidade “para quem?”

Em contrapartida, os tempos atuais são bem diferentes de 1978. A era da convergência midiática tem provocado alterações não somente

tecnológicas, mas também no comportamento e no modo de assistir do usuário e, por conseguinte, da programação. Algumas coisas parecem inalteráveis na grade de exibição, entretanto é importante lembrar que, por conta desta nova TV, até o famoso horário da “novela das oito” passou a ser “novela das nove” na Rede Globo. Ainda assim, é possível ver o conteúdo da programação em outras telas, como a de celulares e computadores. Os hábitos do brasileiro mudaram: passou-se a dormir mais tarde porque a eletricidade foi se popularizando e, com ela, o consumo de produtos, serviços e ideologias. É fato que em torno de um milhão de brasileiros ainda vivem sem energia elétrica¹³, por outro lado, os números são bem diferentes de décadas anteriores.

Surge, então, a problemática: que é esta nova televisão? Já no ano 2000, às beiras do novo milênio, Arlindo Machado considerava a TV “uma desconhecida” – mesmo por especialistas – em seu livro *A TV levada a sério*. E que também era preciso desenvolver uma nova maneira de pensar a imagem televisual. Machado contesta severamente pesquisas e críticas televisivas reducionistas – especialmente as relativas a Adorno¹⁴ e seus seguidores – que limitam-se, segundo ele, a considerar a TV má e seus produtos como arte menor (MACHADO, 2000, p. 19-21).

O francês François Jost (2007) concorda com Machado ao dizer que é preciso compreender a TV para além do visível e também ir além da dedicação exclusiva a criticá-la, já que a tachada de “espetáculo do pobre” (JOST, 2007, p. 22). Os pesquisadores concordam também quando Jost segue afirmando que a televisão é tida como “objeto mau” e que, segundo a indústria cultural adorniana, é tão somente “fonte de embrutecimento” (JOST, 2007, p. 28). Por fim, Jost rechaça os comparativos entre as linguagens de cinema e

¹³ Segundo levantamento da Agência Nacional de Energia Elétrica, mesmo com o avanço considerável do Programa Luz para Todos, do governo Lula, em 2017, um milhão de brasileiros não tinham acesso à eletricidade, especialmente entre populações rurais do Norte e do Nordeste. Disponível em: http://www.aneel.gov.br/aplicacoes/noticias/Output_Noticias.cfm?Identidade=238&id_area=90. Acesso em 20.nov.2017.

¹⁴ Teodor Adorno juntamente com Max Horkheimer são os principais representantes da Escola de Frankfurt, fundada na Universidade daquela cidade alemã em 1924. De bases marxistas, o conjunto teórico era crítico à indústria cultural, em especial à televisão, meio incipiente e tido estratégia de consumo e controle social.

televisão, ainda que ambos os meios convirjam similaridades, como cinegrafia, edição e montagem. Ele explica que

primeiro, porque ela difunde inúmeros gêneros que não têm nenhum equivalente no cinema (telejornal, debates ou jogos); depois, porque, em certos aspectos, a televisão está igualmente próxima do rádio (ele empresta-lhe certas emissões), o que justifica outras aproximações de códigos; e por último, porque a palavra tem aí um papel tão fundamental como a imagem. Isso não quer dizer que não será necessário, em momento futuro, recorrer a certos instrumentos forjados pela semiologia do cinema, mas, hierarquicamente, essa contribuição deve ser secundária na presente abordagem da televisão (JOST, 2007, p. 31).

Percebe-se, portanto, que as idiosincrasias da televisão a tornam um meio distinto e que, amiúde, aglutina características de outras mídias, como o próprio cinema, que lhe é seu antecessor, e do rádio, por exemplo. Mas também é interessante observar as peculiaridades que lhe são sucessoras, como as novas mídias. Uma vez que a TV tem a capacidade de reunir elementos tecnológicos e comportamentais tão diversos com os quais compete ao mesmo tempo, como os celulares e a internet, é preciso investigar a que estratégias o *media* lança mão para seguir cativando o público.

O pesquisador Paulo Serra tece um contraponto entre as telas contemporâneas da televisão, cada vez maiores, e as pequenas telas dos *smartphones* e correlatos, como os *tablets*, ao que ele chama de “luta *intermedial*, se entendermos por *media* uma instituição que fabrica e difunde conteúdos destinados a um tipo de público, e mais uma luta entre suportes-objetos” (JOST, 2015, p. 12). Para Serra, a TV ainda é um aparelho do coletivo, de partilha, enquanto as telas menores referem-se ao foro íntimo, já que ninguém usualmente costuma acessar uma rede social, como o Facebook, em um televisor.

Entretanto, o que observamos da televisão contemporânea é um aparato pouco coletivo. Antes, individualista e egocêntrico, tanto para quem está nela quanto para quem a assiste. Se algumas características da TV seguem ainda no hábito no *ethos* atual, é certo que o aparelho de hoje e sua forma de vê-lo, bem como assisti-lo, é incompatível com o tempo do seletor manual, conforme veremos a seguir.

2.1 Paleo e neotelevisão: o que deixou de ser a TV para ser a hiper-tv?

A pergunta parece ser retórica. É desnecessário discorrer longamente sobre o que era o *aparelho* de TV antes da hipertelevisão, já que importa mais aqui a forma de assisti-la, o *modus servatis* da televisão atual. Não é coincidência que a hiper-tv é imanente ao hiperespetáculo. Também não faz sentido elencarmos aqui qual tela é a “mais importante”, se do celular, da TV ou do computador. Afinal, a característica elementar do hiperespetáculo, como vimos anteriormente, é tornar a vida uma extensão do entretenimento generalizado. E, no tocante à televisão, a extensão deste espetáculo é a ubiquidade de telas.

Voltando à nossa pergunta-título: para se tornar hipertelevisão, o que deixou de ser a TV? Hipertelevisão é o termo cunhado pelo professor espanhol Carlos Scolari para designar a televisão dos novos tempos. Especificamente aquela que superou – ou sufocou – a neotelevisão que, por sua vez, rendeu a paleotelevisão, estes dois últimos, neologismos criados pelo filósofo e linguista italiano Umberto Eco.

“TV: a transparência perdida” é o nome do texto no qual estão as expressões cunhadas por Eco. O ensaio está contido no livro “*Sette anni di desiderio*”¹⁵. É importante ressaltar que Eco referia-se apenas ao estreito mundo da televisão estatal italiana de início de século. Entretanto, seus apontamentos acabaram sendo estendidos à TV como um todo. Para Eco, a paleotelevisão tinha como assunto especialmente a esfera pública, ou seja, aquilo que formatava a opinião pública, a partir dos fatos políticos e econômicos. Uma televisão que “falava das inaugurações, dos ministros e cuidava para que o público aprendesse apenas coisas inocentes, mesmo à custa de contar mentiras” (ECO, 1983, p. 163).

A principal característica, por outro lado, da neotelevisão é falar cada vez menos do mundo exterior e referir-se a si como assunto principal, restringindo ao telejornalismo aquele papel. De prestadora pedagógica de

¹⁵ Do original em italiano, “Sete anos de desejo”. Livro não lançado no Brasil.

serviços, a paleo-tv passou a ser uma espécie de babá eletrônica do entretenimento. A neo-tv, portanto, passa a ter sua programação dividida basicamente em duas: (1) a de informação, quando o público espera o compromisso dela com a verdade, segundo critérios de relevância e separando notícia de comentário; e (2) a de fantasia/ficção, um convite à suspensão da realidade. Esta realidade paralela da ficção, a que Eco chama “realidade parabólica”, muitas vezes é tomada ou confundida pela realidade tida como “oficial” da informação.

Eco aponta que a transição da paleo para a neo-tv ocorre gradual e subjetivamente quando o apresentador ou ator deixa de olhar diretamente para as lentes da câmera – ou seja, para o telespectador – e passa a desviar o olhar para o outro dentro do ambiente televisionado. No caso dos telejornais ou *talk-shows*, para o autor, enquanto dirige-se para as objetivas, o apresentador fala para si mesmo. Nas palavras do filósofo:

O apresentador está lá, diante da câmera, e fala a seu público, representando a si próprio e não uma personagem fictícia. A força dessa verdade que o apresentador anuncia e impõe, quem sabe até implicitamente, é tal que, conforme já foi visto, pode ocorrer que alguém creia que esteja se dirigindo exclusivamente a ele (ECO, 1983, p. 174).

O que se pode observar desde já, nos apontamentos de Eco, é uma preocupação desde então com a realidade, ou a representação de uma realidade, no tempo da TV. Portanto, para o autor, a transição entre uma geração e outra de televisão se encontra mais no aspecto ontogenético do fazer televisivo que tecnológico do equipamento. Os produtores televisivos tinham obstinação, segundo Eco, em produzir uma *realidade* paralela àquela vivida pelo espectador. Era um investimento tão ou mais importante que o próprio desenvolvimento técnico do aparelho. De acordo com o autor:

A relação de verdade factual sobre a qual repousava a dicotomia entre programas de informação e programas de ficção entra em crise e tende cada vez mais a envolver a[paleo-]televisão em seu conjunto, transformando-a de um veículo de fatos (considerado neutro) em um aparato para a produção dos fatos, de espelho da realidade em produtor da realidade (ECO, 1983, p. 174).

Para detalhar este raciocínio, o filósofo lista algumas transformações perceptíveis entre as gerações:

- O microfone (chamado na Itália de *girafa*): na paleotelevisão, o microfone era obstinadamente escondido do público porque a televisão queria apresentar-se como a realidade que a presença da “girafa” insistia em revelar que não havia. Na neo-tv, ao contrário, a presença do equipamento é até ressaltado porque, agora, a TV não era uma extensão da realidade, mas sim uma realidade paralela à do espectador;
- A câmera: assim como o microfone, a câmera também deveria ser invisível ao público. Na neotelevisão, o contrário é exaltado para que a realidade, a da TV, seja ressaltada. O fato inquietante, diz o filósofo, “é que, se na televisão se vê uma câmera, é certo que não é aquela que está operando (...). Portanto, toda vez que a câmera aparece, ela está mentindo”;
- O telefone: com o tempo, a participação ao vivo do espectador passou a ser fator importante da audiência. Se, a princípio, o telefone era utilizado na TV apenas como objeto para a ficção, com o tempo passou a fazer parte do cenário informativo. A neo-tv, segundo Eco, “usa o telefone para dizer: “Eu estou aqui, ligada ao meu interior com meu próprio cérebro e ao exterior com vocês que estão me vendo neste momento”” (ECO, 1983, p. 176-178).

Outra característica da neotelevisão é que os eventos passaram a ser elaborados com o objetivo de serem registrados pelas câmeras. Eco inclusive aponta que, no esporte, os uniformes e a bola passaram a ter novos designs para facilitar sua perceptividade na TV. A publicidade nos campos esportivos passou a ser engendrada de modo a saltar aos olhos do telespectador e não somente do restrito grupo de torcedores nos estádios. E, ao final, o filósofo conclui que o tempo da neo-tv é, ao contrário de

sua antecessora – que ele, aliás, não necessariamente define quando aconteceu essa mudança de eras –, é um tempo elástico, esticado e reduzido conforme as necessidades publicitárias estimuladas pelo *american way of life*. E também por conteúdos exteriores, como as novelas brasileiras (ECO, 1983, p. 178-179).

Eco usa como referência a TV italiana daquela época, que contava com apenas um canal (a estatal RAI) e passou a exibir conteúdo estrangeiro da Europa e das Américas a partir do início dos anos 1980. Ainda hoje a televisão aberta daquele país conta com apenas três canais abertos. A postura, em seu texto, é uma separação entre “nós” e “os outros” (a ponto de referir-se ao Brasil, por exemplo, como país de terceiro mundo). E também por considerar o conteúdo da neotelevisão emergente algo nocivo a uma televisão que ele mesmo considera incipiente. A neotelevisão, para Eco, é uma fonte de irrealidade e ficcionalização do mundo que, até sua chegada, tinha uma janela eletrônica de aparentemente poucas pretensões para além de transmitir a “realidade” na forma da paleo-tv.

Na virada da década de 1990, os pesquisadores italianos Francesco Casetti e Roger Odin retomaram as definições preambulares de paleo e neotelevisão de Eco. A tentativa da pesquisa era mover o foco do dispositivo e seu conteúdo para o espectador. Para eles, a principal mudança de uma TV para outra está no comportamento do público, que passa a ter, ou achar que tem, interação com o conteúdo televisivo. Na definição de Casetti e Odin, na paleotelevisão:

O fluxo se apresenta através de uma sucessão de programas, funcionando cada um segundo um contrato de comunicação específico. Ela dá a seus espectadores a consigna de estar disponível à demanda de seus programas e lhes fornecer os meios de identificar sem dificuldade os contratos propostos: repartição clara dos programas em gêneros. (...) Ao longo do dia, os programas se sucedem uns aos outros com separações bem marcadas. Em suma, na paleotelevisão, o fluxo está submetido a uma grade de programação que atua plenamente em seu papel estruturador (CASSETTI e ODIN, 2012, p. 9).

Segundo os autores, a neo-tv “rompe com o modelo de comunicação pedagógica da paleotelevisão” e passa a apresentar rudimentos de interação popular. Ao espectador, então, são atribuídos três papéis: o de

“contratante”, com a multiplicação de programas interativos; o de “participante”, quando deixa de ser somente auditório para participar de jogos e programas de humor, por exemplo; e o de “avaliador”, em que passa a ser parte importante em decisões e produtos finais, como escolher uma miss, etc. (CASSETTI e ODIN, 2012, p. 10). Na definição dos pesquisadores:

Na neotelevisão, o centro em torno do qual tudo se organiza não é mais tanto o apresentador (porta-voz da instituição), quanto o espectador em sua dupla identidade de telespectador, que se encontra em frente à televisão, e o de convidado, que se encontra no palco do programa (nosso lugar habitual dentro do espaço televisual). Ela não é mais um espaço de formação, mas um espaço de convívio (CASSETTI e ODIN, 2012, p. 12).

Mesmo que alterações no comportamento da programação e do espectador tenham acontecido, as características da paleo-tv não foram eliminadas na neotelevisão. O desenvolvimento transmidiático da chamada cultura de convergência traça contornos de uma TV que já não cabe mais no aparelho televisual. No hiperespetáculo, o advento da internet passa a influenciar todas as outras mídias de forma não a eliminá-las, mas apropriar-se delas e torná-las extensões do mundo virtual.

2.2 Hipertelevisão e convergência

Por não sustentar-se mais como universo midiático autossuficiente, pesquisadores aventam uma nova fase, ou novas fases, para a televisão. Autores com Eliseo Verón, o jornalista Ignacio Ramonet e a antropóloga Adriana Piscitelli demonstram uma tendência da pesquisa hispânica em falar de uma pós-televisão. Entretanto, o termo pós- parece comportar uma ideia de *pré-televisão*, o que indica uma incongruência com o desenvolvimento tecnológico-cultura por que vem passado o *media*, conforme observado pelo jornalista e pesquisador Carlos Tourinho (TOURINHO, 2012).

O jornalista argentino Carlos Scolari prefere a expressão hipertelevisão para designar a TV que passou a se desenvolver a partir da década de 1980. Para o pesquisador, o desenvolvimento da transmissão

televisual não pode ser mensurado linearmente, apenas como processo histórico e que, portanto, não sugere uma pós-televisão. Outrossim, Scolari não defende a existência de “fases” televisivas, como postulam os afeitos às divisões de Eco e os defensores da pós-TV. Para ele, a hipertelevisão é tão fragmentada e segmentada quanto o próprio conteúdo da internet.

Scolari defende a ideia de uma televisão em que o público não se sente somente espectador e, sim, “cúmplice” (SCOLARI, 2011, 2min04seg). Esta cumplicidade é sentida especialmente pela cultura de convergência, em que a larga oferta de meios e a grande profusão midiática alteram o prisma do *casting* televisivo (id., 4min08seg). Ora, aí encontramos um paradoxo em relação às características da chamada hiper-tv. Se ela é fragmentada e não-linear como a cultura emergente de seu público, porque há então, convergência? Se convergir significa tender para o mesmo ponto, concorrer para o mesmo fim, qual seria este “fim” a que chegaria a TV?

Ele não considera a televisão contemporânea como interativa, mas, sim, como simuladora da interação. Ele relembra as tentativas, nos anos 1980 e 1990, de participação do público por meio de telefone, a princípio em intervenção direta na programação, quando o espectador “ligava” para o estúdio. Depois houve a atuação por meios um pouco mais refinados, como a votação pelo final de um episódio ou ainda qual filme escolheria para assistir em sequência¹⁶ (SCOLARI, 2011, 4min28seg).

O pesquisador lembra que a discussão no entorno paleo/neotelevisão perdurou durante todas as décadas seguintes ao texto de Eco, entretanto, o debate acaba desgastado porque o foco gira em torno do aparelho e seu receptor, como nas teorias clássicas de comunicação (SCOLARI, 2014, passim). A hipertelevisão, para ele, deve dirigir sua pesquisa para o público, que já não comporta mais uma posição de passividade perante a tela, mas, antes, deseja consumir e ver-se “consumido” pela imagem

¹⁶ Como exemplos locais, podemos citar dois programas exibidos pela Rede Globo nos anos 1990. Em “Você Decide”, o público ligava para uma central a fim de escolher qual final, entre dois, da pequena história deveria ir ao ar. O apresentador, o ator Antônio Fagundes, apresentava a trama que se desenvolvia e estimulava a votação do público ao vivo. Outro programa, “Intercine”, ofertava dois filmes, a que o público também deveria ligar e escolher.

televisada como uma extensão da sociedade em redes. Portanto, Scolari (2014, p.42) discorda do argentino Mario Carlón quando este diz que a “terceira onda” da televisão contemporânea é a metatelevisão (CARLÓN, 2011, 12min20seg).

A metatelevisão descrita por Carlón é caracterizada pela autofagia, quando o sua causa e consequência é retroalimentar-se da própria imagem. Ou seja, o fim da TV é ela própria, uma vez que já não pode concorrer com outras telas, como a dos celulares e computadores (CARLON, 2011, 14min06seg). Este canibalismo imagético não se sustenta para Scolari, já que quem consome imagens são as pessoas por trás e diante o dispositivo, e não ele próprio (SCOLARI, 2014, p. 43).

Scolari concorda com Pierre Lévy ao dizer que a “concatenação de interfaces”, como a da TV e outras telas, sim, molda uma nova forma de experiência em ver, e ser visto, a televisão (SCOLARI, 2014, p. 43). Ele descreve que a crise é do *broadcasting* calcado no tempo dos aparelhos analógicos, e não a morte uma suposta agonizante *media*, como a TV. O pesquisador resume:

Se entendermos a televisão como um sistema e *broadcasting*, então podemos garantir que ela está num estado de coma e que sua superação é apenas uma questão de tempo, aquele que é necessário para a consolidação de uma nova geração de telespectadores/usuários. Se, ao contrário, considerarmos a televisão como um conjunto de práticas de produção e interpretação de textualidades audiovisuais, então, ela ainda está bem viva, mas não é a mesma de antes (SCOLARI, 2014, p. 44).

Tratando a TV emergente como envolta em um “ecossistema” cibernético onde há, como em qualquer ecossistema, “hierarquias, tensões, relações de poder e espécies de predadores” (SCOLARI, 2014, p. 44), Scolari lista as características da neotelevisão, entre elas as principais:

- A multiplicação de programas narrativos: diferentes das séries tradicionais, ofertadas até então, em que havia um pequeno núcleo de personagens, atualmente os seriados tem um elenco protagonista com vários elementos e tramas diversas, interligadas ou não;

- A fragmentação da tela: o que já era tendência da TV dos anos 1980, atualmente é premissa na transmissão contemporânea. Não basta ser ao vivo, é preciso fazer ao vivo com vários elementos, como vemos nas telas múltiplas dos telejornais;
- A aceleração da história: o ritmo das histórias e do noticiário é febril na neo-tv. Várias histórias precisam ser contadas em um curto período para que a televisão não perca os jovens espectadores, já habituados a correr as telas com a velocidade de um dedo. As reportagens estão cada vez mais curtas e cheias de efeitos para seduzir os olhares. Na internet, vídeos com mais de cinco minutos são considerados uma eternidade, ainda assim, mesmo os vídeos mais curtos precisam cativar o público nos primeiros segundos para que continuem a ser assistidos;
- Narrativas em tempo real: ainda que não sejam exibidas ao vivo, muitas séries e filmes simulam uma pós-produção – ou mesmo a falta dela – para expandir o efeito de realidade. Como citado anteriormente, filmes como “A bruxa de Blair” e “Atividade Paranormal”¹⁷, por exemplo, faturaram milhões de dólares com este efeito;
- Expansão narrativa: na ficção, episódios televisivos passam a ter continuidade ou complementos na internet, impelindo o usuário ao consumo transmídia. Nos telejornais, o espectador é convidado a acessar as respectivas páginas dos programas para acessar conteúdos complementares, como inscrições, entrevistas integrais, ou ainda interagir com algum entrevistado. A expansão narrativa permite, também, expandir o consumo, já que o tempo da internet é

¹⁷ Ver em: <<https://gente.ig.com.br/cultura/2016-03-03/14-filmes-de-terror-com-baixo-orcamento-que-tiveram-faturamento-assustador.html>>. Acesso em 03/08/2018.

elástico em relação ao tempo dividido em grade da programação televisiva (SCOLARI, 2014, p. 44-47).

Scolari, assim como outros autores que pesquisam a TV contemporânea, tal qual Carlón e Verón, por exemplo, parecem preocupar-se com um suposto fim da televisão, empenhados em vaticinar as mudanças do tempo corrente. As mesmas características da hipertelevisão apregoadas por Scolari são parafraseadas de Carlón quando este dedica-se a descrever a pós-TV, caracterizada pelo que o autor chama “televisão expandida”, aquela que tem seu conteúdo continuado ou complementado por outras plataformas, como a internet (CARLÓN, 2014, p. 19).

Luís Loureiro (2008) convida a refletir, entretanto, que a TV da hipermodernidade é a mesma que, além de falar cada vez mais de si, alimenta cada vez mais o chamado *egocasting*, ou seja, a transmissão de si mesmo. Em outras palavras, muito tem se falado de uma expansão de pixels da atual televisualidade com uma aparente ausência do que move a televisão: pessoas. Para Loureiro, a principal característica da hipertelevisão, como queiramos chamar, foi “descobrir” o cidadão comum, a pessoa real, especialmente na forma dos *reality shows*. O autor diz que:

O indivíduo da contemporaneidade já não se parece contentar com a mera convivialidade passiva induzida pelos dispositivos da Televisão generalista clássica, mesmo os mais contaminados pelas construções concorrenciais que a transformam num espelho do espetáculo social que sobre ele lança as sedutoras luzes do glamour, reforçando por esta via uma bidirecionalidade que busca audiência (LOUREIRO, 2008, p.321).

Loureiro observa que, apesar de a interatividade não ser novidade, como observamos anteriormente, a característica salutar do telespectador contemporâneo e sentir-se cada vez mais próximo da realidade e da *sua* realidade (LOUREIRO, 2008, p. 323). Para o pesquisador, o que impulsiona a convergência da televisão com a internet não é a internet na TV, e sim a possibilidade que a rede, especialmente por meio de redes sociais como o Youtube, deu ao público de ver-se na TV (id., 326). O usuário não mais se satisfaz em assistir passivamente à programação, como também quer editar e

publicar seu próprio conteúdo em uma experiência narcísica que menos tem relação de ver o outro como ver-se a si próprio publicado (id., p. 328).

Essa perspectiva parece contrariar a ideia de “aldeia global” insurgente, analisada por Manuel Castells antes da chegada do novo milênio¹⁸. O conteúdo está em rede e está a um hiperlink de distância do usuário que, entretanto, se dá pouco acesso a um conteúdo genuinamente globalizado. Em 2018 já somos quatro bilhões de internautas que poderiam acessar uma estimativa de mais de um bilhão de sites internet afora¹⁹. Não obstante, o universo virtual é pouco explorado pelo usuário, que visita somente cerca de cem domínios diferentes mensalmente²⁰.

Pode-se observar, portanto, que há uma dicotomia entre o macrocosmo do que está disponível globalmente e do microcosmo em que orbita o público da rede. Uma explicação possível pode estar na diferença entre informação e comunicação, como a observada por Dominique Wolton. Para o sociólogo, vivemos uma sociedade cada vez mais informativa, em que as tecnologias são superadas por novas a cada dia. Porém, a quantidade de informação não condiz com a qualidade da comunicação proporcionada pelos novos meios. Para ele, a sociedade contemporânea foi vencida pela informação, que “tornou-se abundante; a comunicação, uma raridade” (WOLTON, 2010, p. 16).

Wolton reforça a ideia de uma sociedade ciberneticamente narcísica que se forma ao reiterar que, quando o desenvolvimento tecnológico prioriza a informação, deixa em segundo plano a comunicação. Enquanto a informação, como a obtida pela internet, é de troca, a comunicação é de compartilhamento (WOLTON, 2010, p. 18). A internet, portanto, e contrariando Castells, não forma uma sociedade, mas, sim, uma rede de indivíduos com acesso à informação abundante e pouco comunicativa.

¹⁸ CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999 (1ª ed. 1996)

¹⁹ **Mais de 4 bilhões de pessoas usam a internet ao redor do mundo**. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/internet/126654-4-bilhoes-pessoas-usam-internet-no-mundo.htm>>

²⁰ **Quantos sites existem na internet?** Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/noticia/quantos-sites-existem-na-internet/51803>>

A televisão que acompanha este indivíduo que quer ver a si espelhado nas telas, é a TV que percebe em cada espectador-autor um disseminador de consumo por si. Nas palavras de Loureiro (2008):

Na era do *egocasting* a produção e o consumo de vídeo e TV individualizam-se, confundem-se e fundem-se, hiperfragmentando-se. Será, no entanto, uma TV individual de todos, porque cada um nela se envolve e se projeta, consumando um hedonismo em rede e partilhando-o para seu deleite próprio e dos conhecidos e estranhos que com ele se cruzam nos caminhos digitais, num presente eufórico que compensa a perda de horizontes futuros. A nova hipertelevisão é uma TV que centra definitivamente o indivíduo no dispositivo, jogando com a sua identidade fluida e instável, com as suas múltiplas projeções quotidianas, anseios, dúvidas, fragilidades e ténues ligações concretas e virtuais que reforçam o seu carácter narcísico (LOUREIRO, 2008, p. 331).

As emissoras de TV, apercebendo-se do farto e praticamente gratuito material fornecido pelo indivíduo comum por meio do compartilhamento facilitado pelos dispositivos de visibilidade, reforçados pelas redes sociais, apostam no chamado *egocasting*. No Brasil, o auge deste ambiente transmídia entre internet e TV, particularmente no telejornalismo, tem se dado com a participação massiva do telespectador no projeto “O Brasil que eu quero”, sustentado pelo telejornalismo da Rede Globo²¹ em um ano eleitoral presidencial. Nele, os apresentadores convidam o público a enviar vídeos curtos para que sejam exibidos durante a programação jornalística da rede. Dos milhares já enviados, estão disponíveis algumas centenas desde que o projeto foi anunciado, no início do ano. O espectador-autor é incentivado a mostrar a realidade de sua comunidade e o que deseja para mudar a realidade do País.

A realidade, mola propulsora do telejornalismo do imediatismo (SÁ, 2017b, p. 73), portanto, condiz com o desejo narcísico de ver-se na TV. Para Sá (2017b), tais práticas – como a exemplificada com “O Brasil que eu quero” – leva a sociedade a “reenquadrar o nosso próprio sentido de sítio, de espaço e de tempo” (id., p.74). O sentimento, ou ilusão, de pertença a uma comunidade global(izada) é retroalimentado pela porteira pretensamente aberta

²¹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/o-brasil-que-eu-quero>>

do *gatekeeping*²² telejornalístico. Em outras, para o telejornalismo contemporâneo, a realidade, a vida como ela é, ou parece ser, *vende* (id., 77).

E é sobre a realidade que vamos nos debruçar no capítulo seguinte, com o fim de compreender um pouco mais a que real é este sobre o qual o telejornalismo vem se dedicando. Se a realidade maquiada das redes sociais são um real constituído e editado, como se porta a realidade sem pós-produção da aclamada vida real. Mais que registros espontâneos, perceberemos que a “ascensão da autocomunicação” (SÁ, 2017b, p. 78) faz parte da entrega voluntária de uma sociedade em constante vigilância e autovigilância.

²² O conceito de *gatekeeper* (porteiro em inglês) foi teorizado por David Manning White na década de 1950 e “está relacionado com a capacidade de interpretação da importância dos assuntos a publicitar pelos órgãos de comunicação, assente num processo de tomadas de decisão, no qual o jornalista está envolvido” (SÁ, 2017a, p. 135).

3. REALIDADES, REALISMO SUJO: PROFUSÃO DE IMAGENS, ECONOMIA DE QUALIDADE

Realidade e verdade são duas das palavras mais associadas ao jornalismo. Ainda que os conceitos de ambas rendam isoladamente um tratado cada, aqui optamos por evitar sustentar a realidade como uma única possível, e preferimos o plural. Como observado anteriormente, a sociedade contemporânea tem diluído de modo gradativa o público e o privado por meio do hiperespetáculo proporcionado pelos dispositivos de visibilidade e o compartilhamento instantâneo de imagens por meio da internet. Uma vez que a realidade – ou desejo do real – é identificada como *commodity* basilar do uso destas imagens pelas mídias atuais, cabe aqui uma atenção mais acurada sobre o que, afinal, é a realidade, se é possível defini-la e em qual contexto de real o telejornalismo está inserido atualmente.

A realidade é uma obsessão desde que criamos a divisão de tempo – ou obtivemos a consciência dele. A partir do pressuposto de que o homem, enquanto símio, desprende-se de seus instintos que o mantinham preso ao *aqui* e criou a linguagem, como observado por João-Francisco Duarte Júnior (DUARTE JÚNIOR, 1989, p. 18-19), passou também a projetar: observar o passado, tomar ciência do presente e planejar o futuro. Projetar toma tempo, que se torna moeda preciosa que paga a pressa do ser humano. Ocupar-se dele, e apesar dele, passa a ser determinante para a nossa própria dita evolução. Construir a realidade foi uma tentativa de domar o tempo por meio da linguagem. Por meio da linguagem, deixamos de viver apenas o meio ambiente para criar uma ideia de mundo.

Supostamente crua e não editada, a realidade passa, então, a ser estetizada de modo que sua aparência, segundo Bruno (2013), exceda a a própria realidade. Ou seja, a imagem que deveria parecer “natural” não passa, paradoxalmente, de artifício cuja efetividade é garantida pela sua aparência “ao mesmo tempo visível e inverificável” (BRUNO, 2013, p. 61). O real estetizado da contemporaneidade, destarte, compactua com a estética do Realismo Sujo emprestada da literatura. A tendência ao abjeto e à violência gráfica é tema percorrido por Beatriz Jaguaribe (2007) que, em “O choque do real”, verifica o

quanto esta estética colabora com a necessidade da sociedade contemporânea em produzir novidade midiática (JAGUARIBE, 2007).

O que é o real, entretanto, é um questionamento tão antigo quanto a própria linguagem, assim como o que é a verdade. Perguntas que provavelmente nunca terão uma resposta peremptória e que, assim como a utopia, parecem ser sempre meios e não fins. Do latim medievo, real vem de *realis*, oriundo de *res*: coisa, aquilo que existe de fato, o oposto do imaginário. Estranho pensar em “oposto do imaginário” advindo de um período dado como tão mítico e tão povoado de imaginário como a Idade Média. Entretanto, real, lá e agora, é o que consideramos conter verdade. Assim como o imaginário, o real também depende da construção de imagens mentais proporcionada pela palavra (DUARTE JÚNIOR, 1989, p. 23).

A arte, também uma realidade em si, demonstra muito bem a multiplicidade de realidades a que nos submetemos e somos submetidos. Tomemos como primeiro exemplo a obra *1984*, de George Orwell, escrita em 1949. No clássico futurista distópico²³, uma sociedade totalitarista tem como características a alteração constante da história (o protagonista é funcionário do estado e trabalha com a modificação de jornais e livros históricos de acordo com o desejo de seus superiores) e outras formas de controle social, por meio da violência simbólica e física, bem como a vigilância ubíqua do Grande Irmão – o Big Brother, que deu origem ao *reality show* de sucesso mundial – por meio das *teletelas*, a proibição do sexo por prazer, e o empobrecimento do vocabulário por meio da supressão sistemática de palavras. A *novilíngua*, idioma oficial deste governo, é engendrada de forma a confundir e encurtar a memória, além de dificultar a expressão de sentimentos.

Em *1984*, a realidade miserável da grande maioria da população é maquiada por uma história oficial estatizada, alterada por indivíduos desta mesma população, oprimidos por um sistema que mal sabem como funciona, mas a que obedecem cegamente. Para além das desventuras e adversidades vividas pelos protagonistas da ficção, Orwell também descreve

²³ Distopia, por oposição à utopia, é a descrição de um ambiente imaginário – cidade, estado ou país, etc. – cujo sistema é regido pela opressão e/ou pelo totalitarismo.

o cotidiano daquela sociedade de maneira meticulosa: a cachaça a que eram autorizados a beber, os cigarros que podiam fumar, os bares que podiam frequentar. Em outras palavras, apesar da realidade miserável, havia o cotidiano como há em qualquer coletividade, seja totalitária ou democrática: o riso, o choro, a piada, o ódio.

Para Berger e Luckmann (1985), a realidade da vida cotidiana é a, entre as múltiplas realidades, “a realidade por excelência”. Entretanto, é nesta realidade mundana, tida como “normal e evidente” em que vive o risco constante do pragmatismo do aqui e do agora (BERGER e LUCKMANN, 1985, p. 38). Por outro lado, mais do que uma similaridade com o *hic et nunc* existencialista – a filosofia que enfatiza a liberdade das pessoas, mas as responsabiliza pelos seus atos –, a realidade cotidiana é aquela que se apresenta como mundo intersubjetivo, em que os indivíduos a compartilham com outros, o que sedimenta a ilusão de que há somente *uma* realidade (BERGER e LUCKMANN, 1985, p. 42).

Berger e Luckmann (1985) atentam ainda para outras formas de realidade, ou de realidades alternativas para a sedimentada pelo cotidiano. Assim como os rituais religiosos, artes como o cinema e o teatro. A partir do momento em que as cortinas se levantam, o espectador deixa-se levar a outro mundo e, nesta aceitação, aceita sua realidade ser transubstanciada por outras (BERGER e LUCKMANN, 1985, p. 44). Podemos usar, como segundo exemplo, o filme *Adeus, Lênin!*²⁴, cuja trama se passa no colapso do regime socialista na Alemanha, então dividida em dois blocos, Ocidental e Oriental, capitalista e socialista, respectivamente.

Na comédia dramática, uma professora, defensora do regime socialista, flagra por acaso o filho adolescente em um protesto contra o sistema. Diante do choque, a mulher sofre um infarto que a deixa oito meses em coma, tempo suficiente para que não visse a queda do Muro de Berlim e a abertura ao capitalismo nas Alemanhas unificadas. A fim de preservar a mãe para que não sofresse um novo mal, o filho constrói, no apartamento da família, uma realidade como se os sistemas se mantivessem como estavam antes. O

²⁴*Goodbye Lenin!*, dirigido por Wolfgang Becker (Alemanha, 2003)

jovem chega a simular, com a ajuda de um amigo, programas de televisão do antigo regime. A professora, recuperada, mas acamada, vive esta realidade “forjada” pelo rapaz dentro de casa.

Percebemos ser sempre a linguagem que permeia traça os contornos do que é tido como realidade. É a linguagem que proporciona à humanidade a objetivação, ou seja, a atividade humana enquanto produto de sua expressividade (BERGER e LUCKMANN, 1985, p. 53) que produz significação, isto é, a capacidade de elaborar sinais. Isto é, a transformação da imagem, mental ou retiniana, em palavras. Assim, a habilidade de transformar o pensamento em fonemas e simbolizá-los em escrita é uma parte da competência que o humano tem na produção de significado. Ou seja, além da capacidade de dirigir-se ao outro, ainda é possível dirigir-se a si próprio, em sua própria realidade e subjetividade. Este conflito ou agregação de linguagens é o que forma o conhecimento e este “estoque”, conforme definição de Berger e Luckmann (1985), é o que unifica a sociedade como realidade objetiva (BERGER e LUCKMANN, 1985, p. 56-68). E, na complementação de Duarte Júnior (1989),

a realidade não é simplesmente construída, mas socialmente edificada. A construção da realidade é um processo fundamentalmente social: são comunidades humanas que produzem o conhecimento de que necessitam, distribuem-no entre os seus membros e, assim, edificam a sua realidade (DUARTE JÚNIOR, 1989, p. 37).

Não obstante, a organização das relações humanas em sociedade deu origem às tradições e às instituições, como familiares, religiosas, políticas, mercantis, etc. O homem – e aqui nos referimos sempre a “homem” enquanto animal da espécie humana, e não em relação a seu gênero –, portanto, é um primata com a capacidade de ser *homo sapiens*. E só o é enquanto produto da vida em sociedade, o que o torna um *homo socius* (BERGER e LUCKMANN, 1985, p. 75).

Assim, a estrutura social com base nas instituições que criadas e mantidas pela humanidade, são sedimentadas de tal forma na formação do indivíduo que este as reproduz e submete-se a elas sem questionamento, pois ela, a instituição, já existia antes de seu nascimento e seguirá após sua morte.

A esta alienação antinômica que transforma a instituição em coisa chamamos reificação²⁵. A realidade reificada, portanto, é aquela em que o homem é submetido à fragmentação da relação com o todo, ou seja, tem relação com o outro sempre intermediada pela objetificação institucional.

A condição humana a que Berger e Luckmann (1985) se referem como privilégio do homem é, entretanto, sua própria prisão. Aprisionado em estado de animal que tem a faculdade projetar por meio de sua linguagem, tem consciência de suas realidades e, ao contrário dos animais resignados ao seu meio ambiente, vive o embate constante entre sua animalidade e sua humanidade. Tudo aquilo que fugir, então, da normalidade – ou seja, da realidade vigente – é tido como desvio por parte do indivíduo. Foucault (1987) aponta que, por isso, desde a infância o indivíduo é examinado, vigiado e punido para que faça parte e mantenha-se em concordância com a sociedade em que vive. A disciplina aprendida na escola é, para o filósofo, um “modelo reduzido do tribunal” em que a criança sofre micropunições, como aprender a lidar com horários, regras e tarefas, para que não cometa delitos, isto é, não tenha um comportamento socialmente reprovável (FOUCAULT, 1987, p. 149).

A realidade, como pode-se depreender, é sempre associada a recorte espacial e sociotemporal. A realidade de uma tribo aborígine, ainda que contemporânea, difere-se em absoluto do executivo em uma metrópole. No jornalismo não é diferente. A realidade recortada – ou produzida – pelo telejornalismo é recortada basicamente entre a voz oficial e a voz leiga. Denota-se, no telejornalismo contemporâneo, o uso dos dispositivos de vigilância constituem uma realidade possível do *egocasting*. O real vivido pelas redes sociais, como Facebook e Instagram, não é *menos* real do que o realismo sujo reificado nos telejornais.

A realidade ubíqua registrada pelos dispositivos parecem ser libertadoras do jornalismo que não pode estar em todo lugar a todo momento. Ao mesmo tempo, a produção do real obtida pelos dispositivos de visibilidade são, ao mesmo tempo, vigilantes de uma sociedade em que o sentido de

²⁵Mais uma vez, a origem no termo latino *res* = coisa

privado está cada vez mais diluído na estética contemporânea do compartilhamento impulsionada pelas telas multiplicadas pela transmissão digital.

3.1 Vigilância e produção de realidade: o Panóptico revisitado pelos novos dispositivos

Para Fernanda Bruno (2007), as instituições de vigilância e punição – analisadas por Foucault – que marcaram a sociedade após o período clássico oitocentista se desenvolveram até a sociedade atual cuja vigilância foi ampliada a níveis cibernéticos. A autora diz ainda que as novas tecnologias proporcionam um novo olhar em relação ao Outro, cercado de câmeras em “uma vigilância quase que contínua” (BRUNO, 2007, p. 110). Os dispositivos de visibilidade são um seguimento à tendência, como já observada por Foucault, do foco sob o indivíduo comum na modernidade. Bruno, portanto, faz um paralelo entre a ideia de Panóptico utilizada pelo filósofo.

O panóptico (do grego *pán*, todo/inteiro, e *optikós*, relativo à visão) foi uma penitenciária idealizada pelo arquiteto e jurista inglês Jeremy Bentham, no final do século XVIII. Desenvolvida a partir de uma torre, o vigilante teria acesso visual a todas as celas, dispostas em círculo a partir do anel central. A eficácia, segundo o projeto de Bentham, não estaria na vigilância constante, mas sim na **sensação** de vigilância permanente, uma vez que o preso jamais saberia quando o estaria sendo. O filósofo Michel Foucault retomou o panóptico como um símbolo da microfísica do poder em sua obra *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, lançada em 1975. Nas palavras de Foucault:

Panóptico é uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico, se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre central, vê-se tudo, sem nunca ser visto. Dispositivo importante, pois automatiza e desindividualiza o poder. Este tem seu princípio não tanto numa pessoa quanto numa certa distribuição concertada dos corpos, das superfícies, das luzes, dos olhares; numa aparelhagem cujos mecanismos internos produzem a relação na qual se encontram presos os indivíduos (FOUCAULT, 1987, p. 167).

O panóptico contemporâneo das atuais formas de olhar – e ser visto – promove uma exposição que produz individualidades e subjetividades. Para Bruno,

Se a objetivação dos indivíduos requer a presença do olhar do outro, a vigilância e seus efeitos disciplinares dependem ainda de todo um processo de subjetivação e interiorização. O olhar do outro deve constituir um olhar sobre si, deve abrir todo um outro campo de visibilidade que se situa agora no interior do próprio indivíduo e que deve ser 'observado' por ele mesmo (BRUNO, 2007, p. 112).

O século XXI, já habituado à vigilância de muitos a poucos na televisão, uma vez que seu conteúdo é produzido por uma pequena parcela da população, vem assistindo ao desdobramento da vigilância na era das novas mídias, em que muitos observam muitos (BRUNO, 2007, p. 122). Bruno concorda com Zygmunt Bauman (1998) ao dizer que poucas metáforas descrevem tão bem o poder de persuasão da vigilância e do controle social quanto o Panóptico de Bentham revisitado por Foucault. Como acontece no programa Big Brother (no Brasil, chamado de BBB), em que todos os participantes são vigiados vinte e quatro horas por câmeras e microfones (que jamais podem ser retirados, nem para dormir), a integração é de autovigilância e autorreguladora. As “personagens da vida real” sabem que podem ser observadas diariamente no horário nobre da televisão aberta ou ainda a qualquer momento por aqueles que se dispõem a pagar para assisti-los 24 horas. Ao contrário da personagem de 1984, que conseguia refugiar-se em um ponto cego de seu apartamento sem ser observado pelas câmeras, na casa do programa nenhum canto é poupado.

O francês Jean Baudrillard também dedicou-se a associar o Panóptico à televisão ao ver as primeiras experiências com *reality shows*, a que ele chama “TV-verdade”. Para o filósofo, a verdade proposta por outras formas de assistir à TV além da passividade supostamente hipodérmica dos primeiros formatos do meio já indica o fim do sistema de panóptico. Baudrillard diz que “o olho da TV já não é a fonte de um olhar absoluto e o ideal do controle já não é o da transparência” no qual “você não está a ver TV, é a televisão que o vê a si” (BAUDRILLARD, 1991, p. 42).

A TV, enquanto sistema frio de mediatização (BAUDRILLARD, 1991, p. 69 e KITTLER, 2016, p. 324), geralmente instalada no privado dos lares ou em ambientes de passagem, como saguões e recepções, tende, para Baudrillard e Kittler, a alimentar o fetiche sobre a vigilância. Baudrillard culpa a “luz fria” da TV de ser inofensiva à imaginação, uma vez que não veicula imaginação alguma e não passa de um “terminal miniaturizado” (BAUDRILLARD, 1991, p. 70). De tão “inofensiva”, o autor, talvez de forma irônica, se contradiz que por seu estado frio e guardado na intimidade do lar, a televisão instiga ao vigiar em silêncio (id., p. 89).

Kittler, mais atual, corrobora com o imaginário destruído citado por Baudrillard ao comentar, já sobre a existência da imagem digital, que “o processamento digital de imagens pretende dar cabo também desses últimos restos de imaginário” (KITTLER, 2016, p. 325). Para o autor, que não fala diretamente de fetiche, mas indica que existe um prazer em vigiar, que a televisão, especialmente depois dos sistemas de gravação em mídias, transformou-se em um sistema fechado e particular de vigilância. Um sistema capaz de “processar, arquivar e transmitir seus dados simultaneamente, permitindo todo tipo de truques e manipulações” (id., p. 317). Kittler ressalta que a televisão “continua sendo um monitoramento global por meio dos satélites de espionagem e, como sistema fechado de informações, está prestes a lançar um ataque generalizado contra as outras mídias ópticas” (id., loc. cit.).

O “ataque generalizado” vaticinado por Kittler caiba, talvez, ainda no aspecto de espião vigilantes anônimo característico da TV (e, cada vez mais, da internet). O fetiche da vigilância ubíqua enquanto mercadoria, portanto, que caracteriza esse início de século vem se desenvolvendo em uma sociedade tida como globalizada. Bem antes do surgimento de redes sociais massivas na internet – e da própria popularização da internet –, como Facebook e Instagram, Bauman (1999) identificava a similaridade entre o panoptismo foucaultiano com os sistemas de bancos de dados, como o de crédito bancário, por exemplo. Diz o autor que:

O banco de dados é um instrumento de seleção, separação e exclusão. Ele segura na peneira os globais e deixa passar os locais. Algumas pessoas ele admite no ciberespaço extraterritorial, fazendo com que se sintam à vontade onde quer que se encontrem e sejam bem-vindas

onde quer que cheguem; outras têm seu passaporte e vistos de trânsito confiscados, sendo impedidas de perambular pelos espaços reservados aos residentes do ciberespaço (BAUMAN, 1999, p. 58)

Entretanto, o sociólogo não previa o maciço fator visibilidade que catapultou o indivíduo comum ao nível de celebridade que caracteriza o *zeitgeist*²⁶ contemporâneo. Atualmente, os olímpianos, os famosos semideuses do cinema e da TV destrinchados por Edgar Morin, disputam espaço e atenção do público e do interesse público com pessoas “da vida real”. A palavra de ordem se apresenta como: todo mundo pode ser famoso. Talvez Andy Warhol tenha sido mais profético que muitos outros pensadores quando vaticinou, ainda nos anos 1960, que no futuro todos teriam quinze minutos de fama. Bastante factível este futuro parece ser agora, na era da internet e da profusão de imagens facilitadas pelos dispositivos de visibilidade.

Youtubers, blogueiros, celebridades instantâneas e famosos apenas por serem famosos, como a socialite Paris Hilton ou as irmãs Kardashian, deixaram de ser cidadãos comuns para faturar milhões de visualizações e em dinheiro. Os assuntos são os mais variados: de dicas de jogos eletrônicos, passando por tutoriais de maquiagem e moda, piadas, pegadinhas, música ou apenas detalhes da vida cotidiana.

Uma das pioneiras nesta modalidade foi a estadunidense Jennifer Ringley, uma então estudante de ciências da computação no estado norte-americano da Pensilvânia. Em 1996, quando a internet popular ainda era discada e poucas pessoas tinham acesso, a garota de 19 anos inspirou-se em um site que transmitia um aquário ao vivo 24 horas e decidiu fazer o mesmo com a própria vida. Jennifer desenvolveu um sistema que transmitia pela internet, a partir de câmeras instaladas em todos os cômodos da casa, a sua vida cotidiana. Nascia o Jennicam.com, hoje desativado. A princípio as visualizações eram gratuitas, realizadas principalmente por amigos e colegas de trabalho e estudo, que passaram a divulgar o site a outras pessoas. Com o sucesso estrondoso do chamado atualmente *lifecasting*²⁷, a jovem começou a

²⁶ Do alemão, o espírito do tempo ou da época.

²⁷ Sem tradução do inglês. Literalmente seria “transmissão da vida”.

faturar milhões de dólares ao passar a cobrar pela audiência, o chamado sistema *pay-per-view*. Em 1998, no ápice da fama, Ringley foi entrevistada pelo famoso apresentador David Letterman, que ironizou a condição da estudante durante a entrevista ao dizer que “pessoas são solitárias, desesperadas e seres humanos miseráveis, eles querem ver a vida de outra pessoa tomando o seu lugar. É reconfortante.”²⁸

De lá para cá, o interesse pela “vida real” aumentou exponencialmente. Se nos primórdios da internet a exibição de si como motivação *per se* ainda era coisa para poucos, com o desenvolvimento das tecnologias de captação e transmissão, como a internet de alta velocidade, fez surgir milhões de outras “Jenni”. Gritar ciberneticamente por atenção teve seu início nas aparentemente ingênuas correntes montadas em Power Point enviadas a contatos de e-mail, no tempo em que ainda não havia redes sociais. Em seguida, os blogs, fotologs e videologs passaram a ser novos meios de exibição de comunicação com espectadores e/ou outros *lifecasters*. Com a popularização de celulares potentes que permitem fotografar, gravar, editar e publicar, as redes sociais, tais como as conhecemos hoje, exigem menos trabalho a partir de interfaces cada vez mais intuitivas. A partir de poucos cliques, é possível dizer onde está, com quem e o que faz em tempo real. A revelação do filme fotográfico, que era pacientemente aguardada para eternizar momentos, é substituída pela revelação da vida privada o tempo todo.

Paula Sibilia (2008) explica que a realidade hoje, para ser percebida como tal, deve ser “intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos.” Sob a definição da pesquisadora, “espetacularizar o *eu* consiste precisamente nisso: transformar nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas” (SIBILIA, 2008, p. 197-198). Ela segue dizendo que

em uma época como a atual tão arrasada pelas incertezas como fascinada pelos simulacros e pela espetacularização de tudo quanto é, noções outrora mais sólidas como realidade e verdade foram seriamente estremecidas. (...) Esse real que hoje está em pleno auge já não é mais autoevidente: sua consistência é permanentemente contestada e colocada em questão (SIBILIA, 2008, p. 198).

²⁸Jennicam's Jenni on Letterman's Late Show. Link: <https://youtu.be/0AmIntaD5VE>

Esta tônica do real enquanto imperativo de uma sociedade dominada pela vigilância, mais ainda pela vigilância voluntária, também é observada por Alan Badiou (2017), para quem o termo real hoje em dia é usado “essencialmente de maneira intimidante” da qual é “insensato querer escapar” (BADIOU, 2017, p. 7). Com título que parafraseia a obra prima de Marcel Proust, o compêndio de sete volumes *Em busca do tempo perdido*²⁹, o discurso literário de Badiou – *Em busca do real perdido* – traça um caminho, assim como Proust, na transubstanciação do tempo em busca da essência da realidade. A diferença principal entre uma obra e outra, além da extensão, é que aquela pretende um encontro com o real, enquanto esta exorta a desobrigação dele. Diz o filósofo:

Devemos nos preocupar constantemente com o real, obedecer a ele, devemos compreender que não podemos fazer nada contra o real, ou – os homens de negócios e os políticos preferem esta palavra – as realidades. As realidades são impositivas e formam uma espécie de lei, da qual é insensato querer escapar. Somos atacados por uma opinião dominante segundo a qual existiriam realidades impositivas a ponto de não se poder imaginar uma ação coletiva racional cujo ponto de partida subjetivo não seja aceitar essa imposição (BADIOU, 2017, p. 7).

Assim, o autor relaciona – e critica – que a imposição do real se dá pelo concreto, aquilo que pode ser mensurável pelo discurso econômico, “guardião e fiador do real” (BADIOU, 2017, p. 10). A injunção da realidade do mundo sensível como verdade unívoca é combatida por Badiou quando afirma que o real é forjado e infligido pelas relações sociais e culturais. Em outras palavras, o real é formado pelas opiniões dominantes, aquilo que é “consolidado pelo regime acadêmico ou pretensamente científico de um saber sobre o real” (BADIOU, 2017, p. 15). O pensador francês contemporiza com seu conterrâneo, Virílio, para quem “quanto mais cresce o saber, mais aumenta o desconhecido, ou, melhor, quanto mais se precipita a informação-número, mais nos conscientizamos, normalmente, de sua essência fragmentária

²⁹*Em busca do tempo perdido* é um compêndio dividido em sete volumes. Uma das edições “de bolso” brasileiras tem 3.500 páginas. Clássico da literatura universal publicada entre 1913 e 1927 na França. É uma obra romanesca caracterizada pela passagem do tempo, recordada pela memória, embalada por aventuras e desventuras de seus protagonistas. Temas como música, homossexualidade, a guerra, a doença e a crueldade são abordados ao longo da epopeia moderna escrita por Proust.

incompleta” (VIRILIO, 2015, p. 52). Virilio (1994) reitera também que a cultura da realidade mnemônica é fruto da multiplicação das “provas de realidade” advindas da fotografia, a que ele chama de “industrialização da visão” e de “desdobramento do ponto de vista” (VIRILIO, 1994, p. 41 e 86). O autor ressalta ainda que a máquina de visão a que foi submetido o olhar humano desde a invenção da fotografia – e, por conseguinte, todas as mídias ópticas sucessoras – o condicionou às “imagens virtuais instrumentais” de efeito do real, assunto este sobre o qual discorreremos em breve.

Retornando a Badiou (2017), este compara a realidade com uma máscara teatral a ser arrancada e, uma vez arrancada, dá-se conta de uma nova realidade que é aquela que se deixou revelar. Nas palavras do filósofo,

todo acesso ao real é também sua divisão. Não existe o real que se trataria de depurar o que não é ele, já que todo acesso ao real é imediatamente, e de maneira necessária, uma divisão, não apenas do real e do semblante, mas também do próprio real, visto que há um real do semblante (BADIOU, 2017, p. 24).

Como exemplo disto, podemos recorrer à neurociência. O neurologista Oliver Sacks, em seu livro *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*, sem tratar diretamente da hermenêutica do real, discute os limites da realidade ao descrever pacientes cujos sentidos de real são alterados por problemas neurológicos. No caso que dá título à obra, por exemplo, um renomado e bem sucedido professor universitário de música consegue reconhecer o todo como partes, principalmente rostos. Ao empunhar uma rosa, distingue que existe uma protuberância vermelha atada a uma haste verde sem concluir que se trata de uma flor até cheirá-la. Ao deixar o consultório, o professor confunde o chapéu com a cabeça da esposa, tentando arrancá-la de um suposto cabideiro. Em outro caso descrito pelo cientista, na década de 1970, um veterano da Segunda Guerra estranhamente congelou seu sentido de realidade na década de 1940. Toda memória recente era rapidamente esquecida, salvo por ecos distantes em que o paciente dizia recordar-se vagamente de já ter passado por determinada situação (SACKS, 1997).

As histórias narradas por Sacks demonstram o ideário frágil da construção da realidade esmiuçada por Badiou (2017) e Jaguaribe (2007). Frágil e também violento. Para Badiou, uma vez que o real é o arrancamento da máscara de seu próprio semblante, então “há necessariamente certa dose de violência no acesso ao real” (BADIOU, 2017, p. 28). Nas palavras de Berger & Luckmann (1985), a realidade “sempre aparece como uma zona clara atrás a qual há um fundo de obscuridade” (BERGER & LUCKMANN, 1985, p. 66). Esta impetuosidade do real é, para Jaguaribe, reforçada modernidade embainhada das novas máquinas de visibilidade como a máquina fotográfica e o cinematógrafo. Para a autora, a realidade “tornou-se mediada pelos meios de comunicação e os imaginários ficcionais fornecem os enredos e imagens com os quais construímos nossa subjetividade” (JAGUARIBE, 2007, p. 30). Ou seja, a observação empírica é solapada pelas experiências intensificadas proporcionadas por estas máquinas, mas que, no entanto, são ficcionalizadas.

Aqui, aglutinamos este constructo traçado em torno do real para soerguê-lo ao nível da imagem. Se até então, durante estes parágrafos, a palavra imagem não tinha sido mencionada, a existência dela é pressuposta na construção da linguagem. A imagem, diz Badiou (2017), deve sua potência real ao fato de ser extraída de um mundo que não está na imagem, mas que constrói sua força. A imagem real do cinema, segue ele, “é aquilo que está fora de campo” (BADIOU, 2017, p. 31). Segundo o filósofo, o interesse pelo real, na sociedade moderna ocidental, surge quando “a diversão começa a se esgotar” e a sociedade se apegua à realidade antagonicamente para sentir-se protegida do real (BADIOU, 2017, p. 44-45).

Se televisão é imagem, como reza o jargão que circula no meio televisivo, a imagem chancela atualmente a realidade do telejornalismo – ainda o principal produto de credibilidade do veículo – é aquela que tem sido socialmente construída como o “retrato” da realidade. A imagem provinda de dos dispositivos de vigilância, especialmente os móveis, é anexada cada vez mais ao fazer jornalístico a ponto de se tornar uma das principais matérias primas da reportagem, especialmente por ser mão de obra barata, quando não gratuita, e farta. Compreender a formação e a ascensão desta imagem

enquanto reflexo da sociedade hiperespetacular é assunto de nosso próximo item.

3.2 “Sorria, você está sendo filmado”: a realidade onipresente dos dispositivos de vigilância e visibilidade na TV

Como forma de uma pequena introdução, relembremos que “sorria, você está sendo filmado” é a frase que representa um fenômeno iniciado, no Brasil, na década de 1990. O acesso a novas tecnologias, como, câmeras mais acessíveis e a gravação de imagens facilitada por videocassetes e gravadoras digitais, e o ascendente crescimento da violência, especialmente furtos e assaltos, tornaram popular a instalação de equipamentos de segurança em estabelecimentos com grande circulação de pessoas.

Inspirados nos cartazes em inglês “*Smile, you’re on camera*”, a versão tropical ficou com a tradução “Sorria, você está sendo filmado”. A frase, de aparência ingênua, era um modo bem humorado de amenizar o desconforto do cliente ao se deparar com uma câmera assim que entrasse em um estabelecimento. O desconforto existia. Pudera, até então a população não se via habituada a ser registrada sem autorização. Era preciso amenizar o momento da invasão de privacidade, uma vez que as câmeras de segurança passaram a estar em todos os locais, o tempo todo, mormente em espaços públicos ou comerciais³⁰. Não somente neles, porém. As áreas residenciais, como os condomínios, também passaram a ser rapidamente monitoradas por toda parafernália de equipamentos em nome da segurança.

A cultura imagética da fotografia, do cinema e da televisão, como observado por Beatriz Jaguaribe (2007) e Friedrich Kittler (2016), potencializaram o gosto contemporâneo ocidental pelo real, impulsionado mormente pelo realismo, na literatura e na pintura, pré-fotografia, e também por uma sociedade industrial já habituada ao consumo de imagens. Para ambos os

³⁰ Dados sobre monitoramento de segurança podem ser obtidos também em <https://super.abril.com.br/tecnologia/sorria-voce-esta-sendo-filmado>

autores, o registro proporcionado pela imagem presentificada da fotografia – e inclui-se aí, o quadro de cinema – associado à saturação das volutas do romantismo nas artes, tornou o retrato da realidade não somente o foco da época, como também um grande negócio.

Entretanto, pelo menos nas artes, o realismo não procura retratar o mundo tal como ele é. Antes, o representa com o ideário vigente. Logo, o efeito do real passa a ser obtido na literatura, por exemplo, a partir da construção do ambiente como cenário tão importante quanto as personagens, a que Jaguaribe (2007) chama de “retórica da verossimilhança” (JAGUARIBE, 2007, p. 27). Na publicidade, o testemunho (ou falsos testemunhos) de celebridades ou pessoas comuns, chancela o efeito testado-e-aprovado dos produtos.

O século XX, entretanto, viu a exacerbação do espetáculo com o desenvolvimento da televisão. O tempo, transformado em objeto de escambo pela força de trabalho capitalista, deixou de ser mensuração “pseudocíclica” para tornar-se instrumento de consumo de imagens (DEBORD, 2006, pos. 1657). O real na modernidade, para Debord, deixa de ser, portanto, convenção social para converter-se em espetáculo e o espetáculo é considerado o real. A alienação promovida pelos *media*, em especial a TV, é o sustentáculo desta sociedade (DEBORD, 2006, pos. 472).

Contudo, o reinado da televisão conquanto fábrica do real divide os espólios da realidade consumível com as novas mídias do século XXI. Como já visto, o computador não é novidade, bem como a internet, no entanto, o espetáculo, ao menos previsto e revisto por Debord, acabou. Sustentado por Silva (2007 e 2012), no hiperespetáculo, inflação do espetáculo debordiano, a contemplação continua. Evidentemente que não a contemplação frutiva da arte – e, afinal, por que não ela também? –, mas aquela em que deixamo-nos ser arrebatados passivamente pelo espetáculo. No hiperespetáculo, Silva (2007) vê decretado o fim da alteridade, já que “o outro é “eu” que deu certo graças às circunstâncias. Nas palavras do autor,

Passamos da manipulação, estágio primitivo da dominação as mentes, e da “servidão voluntária”, degrau superior da manipulação [do espetáculo], à imersão total.

(...) Ao contrário do que pensam alguns, a mídia não nos diz o que falar. Nem sobre o que falar. Mas **em torno do que falar**. A imagem é um totem vazio de conteúdo e cheio de atrações. **O hiperespetáculo é a imagem enfim liberada de uma possível essência**. Imagem sem sombra. Quando tudo é imagem, não mais o que refletir. O hiperespetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma imagem única sob a aparência da diversidade, que não permite reflexão. (...) Pode-se mudar de canal, mas não de programa. Pode-se mudar de rede, mas não de sentido. Salvo se estivermos uma transição, digamos assim, um intervalo (SILVA, 2007, p. 32 e 33, grifos do autor).

Certamente, quando fala do hiperespetáculo, Silva faz referência também ao espetáculo exponencializado pelas conexões em rede de computadores e celulares. Se até então o poder do controle era remoto, atualmente os *smartphones* exercem controle sobre o usuário (aparelhos inclusive já saem de fábrica com a função de controle remoto universal, até então dispositivo adquirido em casas de produtos eletrônicos). O espetáculo acabou, segundo o autor, mas a TV não morreu. Contrariando os vaticinadores de seu fim, a televisão – pelo menos por assinatura – chegou ao ápice em 2014, alcançando 19,6 milhões de espectadores no Brasil. Os números diminuíram, mas mantêm o ritmo: até abril de 2017, os assinantes chegaram a 18,9 milhões³¹.

Uma vez que nossa população ultrapassa os 208 milhões³², esta amostragem aparenta ser pouco significativa. Entretanto, 98% das casas brasileiras possuem pelo menos um televisor, números que ultrapassam o de geladeiras, por exemplo³³. Ou seja, pensar a televisão como uma mídia “em extinção” é tão ingênuo quanto ignorar seu poder de persuasão sobre o público. François Jost (2007) afirma que a TV segue tendo o poder de atestar a realidade por ser uma mídia tátil, ou seja, que está à mão do telespectador – ao contrário do distanciamento técnico-imagético do cinema, cujo funcionamento geralmente não está ao alcance do público (JOST, 2007, p. 46).

³¹ ABTA – Associação Brasileira de TV por Assinatura. Evolução do Número de Assinantes de TV por Assinatura. Disponível em: <http://www.abta.org.br/dados_do_setor.asp>. Acesso em: 25/10/2017

³² IBGE – Projeção da população do Brasil e das Unidades da Federação. Disponível em: <<https://www2.ibge.gov.br/apps/populacao/projecao>>. Acesso em: 25/10/2017

³³ Agência Brasil – IBGE: 40% dos brasileiros têm televisão digital aberta. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2016-04/ibge-embardada-ate-amanha-10h-0604>>. Acesso em: 25/10/2017

Jost diz que a televisão vive hoje o que ele chama de “tirania do tempo real”, em que ideal, principalmente o jornalístico, é “reduzir ao máximo a distância entre o momento em que o fato se produz e aquele em que ele é divulgado no espaço público”. Esta redução só não é cada vez mais afunilada porque a imagem ainda depende do editor para chegar ao público e fazer-se entendida. O autor complementa:

Contrariamente à ontologia platônica, que não concede nenhuma realidade ao sensível, e sim à ideia, a televisão atual considera que o mundo da aparência e do sensível é o único portador da verdade última, descartando todo princípio explicativo inteligível que não seja imediatamente visualizável (JOST, 2007, p. 102).

Jost usa ainda a expressão “telerrealidade” para referir-se à realidade estetizada pelo telejornalismo, emprestada principalmente por programas cujo principal insumo seja o real, como os *reality shows* (JOST, 2007, p. 106). Não ingenuamente este tipo de programa toma para si a autenticidade da “verdade” ao contratarem jornalistas como apresentadores. No Brasil, podemos citar como exemplo o Big Brother, apresentado inicialmente por Pedro Bial e hoje pelo também jornalista Tiago Leifert, na TV Globo; MasterChef, conduzido por Ana Paula Padrão na TV Band, e ainda outro culinário, Bake Off Brasil – Mão na Massa, comandado por Ticiane Villas Boas no SBT. Se puxarmos ainda um pouco mais pela memória, chegamos ao pioneirismo de No Limite (TV Globo) que, em 2000, tomou o jornalista Zeca Camargo da bancada do dominical Fantástico para reger um programa de suposta sobrevivência na natureza.

Juremir Machado da Silva ironiza o culto pela visibilidade a todo custo, especialmente na TV, em *A sociedade midíocre: passagem ao hiperespetacular* (2012). Para o autor, se os iluministas criaram o culto à transparência, a sociedade do espetáculo o trocou pelo culto à visibilidade (SILVA, 2012, p. 7). Na obra, Silva torna a visitar o pessimismo aforístico de Debord em *A sociedade do espetáculo*, inclusive na forma da escrita. Dividido em parágrafos breves, numerados e independentes, o jornalista se debruça sobre como o espetáculo debordiano passa a ser hiperespetáculo em uma sociedade *midíocre* – uma corruptela sarcástica entre mídia e medíocre. O livro

tem ainda um terceiro subtítulo apocalíptico: *O fim do direito autoral, do livro e da escrita*. De um ceticismo imodesto, inicia suas primeiras páginas:

Na sociedade moderna, da democracia representativa, vivíamos por delegação. Na sociedade do espetáculo, passamos a viver por procuração, deixando aos nossos ídolos a tarefa de gozar ou de sofrer por nós, reservando-nos o direito de trocá-los por outros a qualquer momento. Na sociedade *midíocre*, vivemos num permanente *reality show* no qual representamos os nossos delegados com a mesma infidelidade e imitamos nossos ídolos com a mesma volubilidade (SILVA, 2012, p. 8).

O autor tem por *reality show* permanente tudo aquilo que se torna imagem, inclusive o jornalismo, para quem não é mais feito de fatos, mas de acontecimentos (SILVA, 2012, p. 13) em que “nunca se comunicou tanto para dizer tão pouco” (id., *ibid.*, p. 18) e que, por fim, o hiperespetáculo “não é um conjunto de imagens medíocres, mas uma relação “associal” entre pessoas *midíocres* mediadas por imagens que se tornaram autônomas, vazias e fantasmagóricas. A vida agora é apenas um remake” (id., *ibid.*, p.33).

Todo o *quid pro quod* de conceitos e emoções usados pelo jornalista para descrever a sociedade do hiperespetáculo – ou para qual está passando – por coincidência, plágio ou homenagem são revistos, de maneira mais pragmática, pelos filósofos franceses Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, companheiros de cadeira da Universidade de Grenoble e também de coautoria em diversas obras. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*(2015) foi lançado oito anos depois do livro de Juremir Machado, e ambas as obras, independentemente, se debruçam por igual sobre o hiperespetáculo – ou seja, servidão voluntária à imagem – enquanto oposto complementar ao espetáculo debordiano.

Lipovetsky e Serroy descrevem a era do hiperespetáculo de forma apocalíptica: “não há mais domínio que escape das lógicas, levadas ao extremo, do espetáculo e do divertimento, da teatralização e do show business” (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, pos. 3747). Os autores, por isso, descrevem a capitalismo atual como “capitalismo artista”, que é um sistema “que conseguiu criar um regime de arte inédito, um império estético que cresce a cada dia: o do espetáculo e do *entertainment* que se apresenta como arte de

massa e que se faz veículo de um consumo transestético distrativo” (id., pos. 3760).

Para eles, pactuando com Juremir Machado, está na chamada transestética a grande diferença entre a o espetáculo debordiano – de “alienação, passividade, separação, falsificação, empobrecimento, despojamento” – e o hiperespetáculo, do excesso, da hipóbole, da diversidade e da mistura de gêneros (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, pos. 3767). A TV, para Debord, era o grande mal insurgente, porém a televisão a que ele se referia era ainda um *broadcasting* muito incipiente. Até os anos 1980, a França contava somente três emissoras, com todas as limitações técnicas da época. Quarenta anos depois, historicamente muito recente, a sociedade do hiperespetáculo se caracteriza como “a sociedade da tela generalizada, em que o número crescente de redes, de canais, de plataformas se faz acompanhar por uma profusão de imagens (id., 3771).

Os autores descrevem o hiperespetáculo em oito eixos basilares que caracterizam a sociedade atual:

- 1) Enquanto a sociedade analisada pelos situacionistas era a da televisão emergente, atualmente as telas são globais e multiformes. Com a chegada das chamadas *smart-tvs*, monitores com acesso à internet e a multiplataformas, a televisão transformou o telespectador em hipertelepectador, interativo e permanentemente conectado;
- 2) A forma de assistir às telas, seja o cinema ou a TV, transformou o modo de consumir o espetáculo. A prática agregadora e “ritualizada” de assistir ao cinema ou a televisão coletivamente ou em família, cedeu lugar ao “consumo individualista, desunificado, self-service”, em que o espectador é transformado em um “programador autônomo” solitário;
- 3) Se segregar era, para Debord, a causa e o fim da sociedade do espetáculo, o hiperespetáculo é assinalado de cruzar todas as esferas da sociedade de forma

transestética. Se antes havia a separação generalizada, atualmente a palavra de ordem é a hibridização multimeios entre tecnologias e saberes, como arte, moda, ciência, etc.;

- 4) O deslumbramento do espectador que se pensa ator. O público adota atitudes e estilo de vida pensados para que sejam publicizados. Enquanto a sociedade do espetáculo era tida como passiva e subserviente às mídias, agora o oposto é a tônica: o telespectador quer se ver na TV tanto quanto as celebridades e, muitas vezes, tornam-se tanto ou mais famosos que estas;
- 5) Se os situacionistas tinham o espetáculo como sendo da ilusão e do engano, no hiperespetáculo, o oposto é verdadeiro. O capitalismo artista proporciona sensações “decuplicadas e hiperbólicas”, de vivência constante. O que antes era “sobrevida aumentada”, agora é realidade aumentada. O consumo, na atual sociedade, é elevado a experiência que quanto mais emocional for ao consumidor, melhor é;
- 6) A sociedade hiperespetacular é a da hipertrofia. De músculos, de imagens, estruturas e sensações. A semiótica parece fazer pouco sentido, já que o “sistema de signos remetem apenas a eles mesmos, sem outra finalidade senão o impacto espetacular, midiático e mercantil.” Na televisão, a notícia é engendrada para ter impacto emocional imediato sobre o público. Antes da informação, a emoção. O mundo que se apresenta hoje é “um amontoado de espetáculos funcionando na base do sensacionalismo, da intimização e da emocionalização das telas, da informação e da política”;
- 7) Enquanto a sociedade do espetáculo era calcada nas estrelas míticas da música e do cinema, presentemente ocorre a “estrelização generalizada”. As estrelas com características de outrora competem – em pé de igualdade – com blogueiros e outros *digital influencers*, filósofos *pop*, o

papa, chefs de cozinhas, etc. Nada mais escapa do que os autores chamam *star-system* em uma universalização da “economia do vedetismo”;

- 8) Se antes havia os espaços de culto, como a sala de cinema, a igreja, o castelo, entre outras arquiteturas destinadas a grandes manifestações, hoje em dia temos o turismo ostentatório, em que tudo é planejado para ser grandioso e registrado. A sociedade do espetáculo é aquela que sela a união do econômico com o divertimento, equação da qual nada escapa, nem mesmo a austeridade da morte.

E, concluem os autores, que o capitalismo artista contemporâneo “se anuncia sob o signo do triunfo do *entertainment* generalizado: a magia encantada que ele cria e difunde nem por isso deixa de ser a expressão do desencantamento do mundo” (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, pos. 3767 a 3852, passim).

3.3 O fator *sabor-morango*: quando o real na tela é mais real que o real

Logo nas primeiras linhas de *Simulacros e simulações*, o sociólogo e filósofo Jean Baudrillard, que publicou a primeira edição da obra em 1981, alerta que o real não existe mais. O real, aquele envolto de imaginário, deu lugar ao hiper-real, um substrato, “produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera” (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

A partir de comentários sobre momentos históricos, como o Holocausto, a televisão e o cinema, entre outros atores midiáticos, o autor decanta uma realidade oposta e complementar ao real aparente platônico. Ao contrário da Caverna, onde as pessoas são obrigadas a viver uma realidade impressa por terceiros, no hiper-real simulado descrito por Baudrillard, não existem grilhões. Os indivíduos estão presos por suas próprias vontades, os simulacros que substituíram o real são, afinal, muito mais tentadores do que o próprio real.

Baudrillard faz, acima de tudo, uma crítica à imagem, especialmente àquela midiática: “estamos num universo em que existe cada vez mais informação e cada vez menos sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p. 103) reforçada pela “transparência superficial” proporcionada pela publicidade (id., p. 114). O filósofo sustenta que a publicidade infiltrou toda forma de comunicação de modo não haver como escapar do *continuum* de informação mediada por imagens geradas e reproduzidas por *media* que são o fim em si. Evidentemente, para o escritor, a televisão e o noticiário também não escapam desta impregnação “destruidora de intensidades, acelerador de inércia” (id., 119).

A estética contemporânea paradoxal do jornalismo na TV autentica as instâncias do real produzidas por estas imagens. A impureza de sua constituição parece produzir um real-mais-que-real, posto que não são tratadas nem editadas – ou o são minimamente – e, portanto, atestam uma verdade supostamente não manipulada, ou seja, nas palavras de Maura Martins (2017):

a utilização jornalística das câmeras se mostra irrecusável às emissoras porque as imagens provindas destes dispositivos carregam em si uma promessa ontológica de autenticidade. (...) Seu registro é de forte atração tanto para os produtores quanto para os receptores, que pensam estar diante de uma representação do que efetivamente aconteceu, para além do olhar ideologizado ou interferente das instâncias midiáticas (MARTINS, 2017, p. 25-26).

Por certificarem o real, estas imagens não somente têm salvo conduto em relação à (falta de) qualidade estética como contornam esteticamente o ethos visual da sociedade iconofágica, em expressão cunhada por Norval Baitello Jr. O cinema, por exemplo, aderiu rapidamente a este tipo de consumo imagético ao lançar obras cujos enredos remetem a estes dispositivos. Como exemplos, podemos citar dois filmes de terror cujas características são as imagens gravadas por câmeras “amadoras” com o fim de potencializar o efeito de realidade. *A Bruxa de Blair* (1999) e *Atividade Paranormal* (2007) têm em comum o que parece ser uma receita de sucesso: baixo orçamento, atores-protagonistas (atuando como eles próprios) e a imagem registrada pelo próprio autor.

Apesar do célere desenvolvimento tecnológico e estético que envolve a transmissão e a recepção da imagem televisiva na atualidade, ainda assim seria inevitável que a cultura *online* transformasse a experiência de assistir à TV. A cultura contemporânea torna-se audiovisual menos pela hiperinflação de vídeos à disposição que a experiência do usuário comum de protagonizar um conteúdo, até então de difícil acesso, a partir da utilização das chamadas “máquinas de vídeo” (KILLP, 2010). Dadas as idiosincrasias desta cultura audiovisual, por mais que as telas dos televisores alcancem dimensões gigantescas a preços milionários³⁴, estas precisam se adequar aos novos formatos disponíveis em plataformas interativas intermediadas pela conectividade. A partir de então, a televisão deixou de ser apenas uma fábrica de magia para ceder lugar também a uma janela para a “realidade” (KILLP, 2010).

Como pôde ser visto anteriormente, a confluência de diversos fatores tem tornado a realidade arrogada pelos dispositivos de visibilidade uma moeda hiperinflada no consumo telejornalístico. Retomamos que a facilidade na aquisição dos dispositivos, seu compartilhamento fácil e praticamente irrestrito na internet, especialmente na forma de redes sociais, juntamente com o *egocasting* – ou o desejo de ver-se projetado nas mais diversas telas, bem como a vigilância voluntária, são coeficientes de um processo sociotecnológico em franco desenvolvimento.

Apesar de tantas transformações, o jornalismo, especialmente o telejornalismo, ainda vende o fato jornalístico como produto da realidade, da credibilidade e da isenção. Sendo o fato jornalístico a publicação de “um conjunto de enunciados (...) com valor proposicional sobre estados, dados e fatos da sociedade”, conforme descrito por Marconi Silva (2006), cabe ao papel da equipe jornalística, em especial na figura do repórter, reproduzir o que ele pôde apurar do fato de modo a reconstituir a realidade ao público de maneira o mais fiel possível (SILVA, 2006, p. 25).

³⁴ Em junho de 2017, a fabricante de eletrônicos austríaca C-Seed lançou um aparelho de LED 4K de 262 polegadas (6 metros de comprimento) com preço equivalente a R\$ 1,8 milhão mais R\$ 127 mil de custos da instalação. Disponível em: <<https://olhardigital.com.br/noticia/conheca-a-maior-tv-4k-do-mundo-com-tela-de-262-polegadas/69004>>.

O autor divide a constituição do texto jornalístico em duas categorias, os fatos sociais e os fatos institucionais. Os fatos sociais são aqueles envolvem a vida em sociedade, de onde se desenvolvem as instituições, como família, religião, justiça, economia, etc. Os fatos institucionais requerem o “consentimento humano” para existirem. Silva exemplifica com o dinheiro que, sem a aquiescência institucional humana, seria apenas um papel sem maior valor. Acontecimentos inesperados ou o incomuns dentro destes fatos institucionais costumam virar fatos noticiosos. Estes fatores externos ao normal, nas palavras de Silva, “vão ter mais ou menos importância jornalística dependendo do contexto cultural e geral dos valores assumidos por cada veículo de comunicação na relação com seus leitores” (SILVA, 2006, p. 41).

O fato institucional, portanto, tende por se tornar “invisível” por ultrapassar gerações que sem que seja questionado. “Os fatos institucionais não são naturais, são criados, desenvolvidos ou mesmo eliminados. Tudo depende da sociedade, ou imposição de algum grupo dominante” (SILVA, p. 42). O pesquisador, destarte, concorda que a constituição da realidade é tão artificial – ou não natural, se assim preferir-se – quanto os fatos institucionais.

Silva descreve ainda que a realidade do fato jornalístico é um contrato fiduciário de intersubjetividade e intencionalidade. Em outras palavras, dentro de uma linguagem objetiva, o jornalismo noticia um fato e espera-se que o público o tome como verdade, ainda que “verdade” seja uma expressão subjetiva. A intencionalidade faz referência ao enunciado jornalístico como pressuposição de que (1) o jornalismo não é neutro, ou seja, há intenção no modo em que cada notícia for dada, e (2) que o espectador tenha conhecimento suficiente para compreender o texto verbal e imagético contido no enunciado (SILVA, 2006, p. 98).

Os equipamentos geradores de conteúdo, especialmente os celulares, não só potencializam a busca pelo anormal como também o testificam quando flagram o acontecimento inesperado. Já visto anteriormente com Fernanda Bruno e Paula Sibilia, a presença massiva de câmeras, portanto, naturaliza esta estética do flagrante que captura o diferente e o bizarro. Percebemos, assim, que existem duas esferas distintas no uso destes aparelhos: um é o uso para maquiar a realidade, inflacionando-a com filtros e

textos que modificam não só o contexto como, literalmente, a imagem para que esta ofereça uma nova realidade aos demais espectadores, e, segunda, o registro da realidade tida como ela é, sem retoques, como documento da verdade. A ambas, uma característica em comum: o fetiche em registrar. Nas palavras de Bruno (2013):

Nota-se assim que, além da videovigilância, webcams e câmeras de telefones celulares, embora não estejam diretamente voltadas para o exercício da vigilância, participam ativamente da construção de um regime escópico sobre a cidade e seus corpos, marcado, como veremos, por uma atenção vigilante e pela captura de flagrantes. Aqui não se trata tanto dos circuitos de controle, mas sim dos circuitos de prazer, entretenimento e voyeurismo, embora eles se retroalimentem em diversos níveis. As câmeras fotográficas e de vídeo, cada vez mais portáteis e presentes no cotidiano, especialmente a partir da difusão dos telefones celulares com câmeras integradas, multiplicam os olhares sobre a cidade, fazendo dos corpos passantes olhos que não apenas veem, mas registram e transmitem a distância cenográfica da cidade. Olhos eletrônicos locais com alcance e conexão global; olhares simultaneamente privados e públicos, individuais e coletivos (BRUNO, 2013, p. 98).

Bruno, desta forma, congrua com Marconi Silva ao concluir que o “flagrante do excepcional ou irregular” é evidenciado com os aparelhos de vigilância da contemporaneidade. Uma estética em que “registro de uma visão sem olhar, o fortuito maquinicamente flagrado conferem à imagem um caráter de “prova” que está intimamente articulado às suas funções de controle” (BRUNO, 2013, p. 104). É proveitoso ressaltar se espera, aliás, que as imagens sejam propositadamente imperfeitas e sujas, como visto anteriormente, para que o efeito do real seja intensificado. Na descrição de Bruno (2013), nesta estética:

podemos perceber alguns traços comuns a essas imagens – além de serem amadoras, e não profissionais, são imagens que se caracterizam pela urgência e pela tensão do “flagrante”, tornando público eventos que, não fossem elas, permaneceriam em recantos privados ou restritos a uma pequena audiência. Além disso, são imagens de percursos múltiplos, que atravessam distintos meios de comunicação, da Internet aos jornais impressos e televisivos, e que possuem uma qualidade ruidosa, se comparadas à qualidade das imagens jornalísticas atuais. São, em maior ou menor grau, trêmulas, “pixeladas”, “poluídas”, com enquadramentos não convencionais e apresentam um apelo realista forte, bem como uma impressão de autenticidade que as imagens profissionais, supereditadas e de alta qualidade técnica, parecem já não mais produzir (BRUNO, 2013, p. 105).

A partir de agora, pretendemos observar como o CGU tem sido o arcabouço de uma nova relação do telejornalismo com o espectador. Ressalte-se que não consideramos aqui uma tão-somente “nova” fase do jornalismo televisual, mas também, um modo afluente de fabricação da notícia tendo em vista a participação do público. Como visto previamente, sabe-se que a imagem amadora não é novidade da era da internet. Mas a imagem amadora de si, impulsionada pela rede mundial, sim, tem alargado as fronteiras entre público e privado.

Quando comparamos a realidade telejornalística aos produtos com sabor artificial de morango, a intenção não é de atribuir falsidade ao jornalismo. Ao contrário, é esperado do consumidor que o “sabor morango” seja mais explosivo e intenso do que aquilo feito com morangos reais. Com o jornalismo televisivo não tem sido diferente. Quando um CGU é exibido em uma reportagem, a verdade atribuída ao fato jornalístico parece portar ainda mais realidade com imagens as quais a equipe profissional de reportagem não esteve presente para registrar (LOUREIRO, 2008, p. 332; BRUNO, 2013, p. 114).

3.4 De máquina de guerra à máquina de imagens: o drone e a vigilância telejornalística

Drone é o título genérico emprestado a todo veículo aéreo não tripulado, controlado remotamente. Existem diversos tipos de veículos não tripulados também em solo e água. Aparelhos de reconhecimento, salvamento, entre tantos outros que retiram o ser humano de uma zona de conflito. O drone abordado neste trabalho é aquele aéreo que porta uma câmera e deixou de ser uma arma bélica para ser uma nova arma, desta vez produtora de imagens.

“Um inimigo oculto, na verdade. Ele vai ser monitorado e nem vai perceber que está sendo monitorado”, diz o sorridente delegado (**figura 1.1**) que cede entrevista à reportagem do programa telejornalístico Balanço Geral,

da Record TV³⁵. O ‘inimigo oculto’ em questão é o drone, cuja denominação oficial no Brasil é veículo aéreo não tripulado (VANT). Uma máquina de captar imagens utilizada, na ocasião, pela Divisão de Homicídios de Niterói (RJ). O objetivo era de flagrar e identificar traficantes na comunidade Morro do Sabão, daquela cidade.

Figura 1 - O drone da polícia flagra o tráfico em ação (1 e 2); na passagem, o repórter interage com o aparato (3); em entrevista, o delegado se diz satisfeito com o aparelho (4)



Fonte: Portal R7 – Jornal da Record. *Prints* de tela (2016, montagem nossa)

O inimigo não é tão oculto quanto parece. Contradizendo o que diz o delegado, a reportagem anuncia, logo no início, que um dos suspeitos se esconde enquanto o outro, contrariado, atira pedras contra o aparelho por duas vezes. ‘Inimigo’ e ‘oculto’ são expressões bastante significativas na genealogia do drone. O filósofo Grégoire Chamayou denomina “olho convertido em arma” (2015, p. 19) o aparelho cujo nome traduz-se do inglês como zangão. O macho das abelhas não tem ferrão, é alimentado pelas operárias e sua única função na colmeia é copular com a abelha-rainha, momento em que tem seu órgão genital rompido e morre.

³⁵ “Polícia usa drone para flagrar traficantes em ação em comunidade do Rio de Janeiro”. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/balanco-geral-manha/videos/policia-usa-drone-para-flagrar-traficantes-em-acao-em-comunidade-do-rio-de-janeiro-31032016>>

“Sabemos o que é um drone, mas ao mesmo tempo, não” inicia Adam Rothstein as primeiras linhas de *Drone* (ROTHSTEIN, 2015 [ed. digital], pos. 9). A explicação inicial que o teórico tem para este paradoxo é que o apetrecho simultaneamente é um veículo, um computador e um robô. Podemos acrescentar, ainda, que o aparelho é também uma arma e uma câmera. De certa forma, como sustentaria o historiador da mídia Friedrich Kittler, todas as facetas do drone, bem como a maioria das criações tecnológicas, tem origem comum: a guerra. Ou, pelo menos, o conflito.

Chamayou atenta ao fato de que, antes de ganhar efetivamente os campos de guerra, *target-drone* (drone-alvo) era o nome que se dava a objetos voadores teleguiados usados como alvo em treinamentos³⁶ (CHAMAYOU, 2015, p. 35). Ou seja, o drone era, a princípio e como os zangões da natureza, um ser descartável. Chamayou (2015) conta que, até o ano em que escrevia seu livro, mais de seis mil drones armados estavam à disposição das forças armadas norte-americanas, prontos para “projetar poder sem projetar vulnerabilidade” (id., p. 21).

O filósofo explica que projetar poder tem dupla interpretação. A primeira é literal, no sentido de expandir e aumentar a força pela “remoção do corpo vulnerável” ao retirá-lo do alcance tanto físico quanto visual do inimigo. A outra tem significado metafórico, um eufemismo “que encobre o ato de ferir, de matar, de destruir. E fazer tudo isso “sem projetar vulnerabilidade” implica que a única vulnerabilidade exposta à violência armada será a de um inimigo reduzido ao estatuto de simples alvo” (CHAMAYOU, 2015, p. 20).

O olho ciclópico dos drones, assim como os ciclopes da mitologia³⁷, também servem para forjar. Estes forjavam armas e raios ao deus-mor grego Zeus, enquanto aqueles já são armas, mas que forjam imagens. Para a sociedade contemporânea, o drone pode enfim equivaler-se ao olho-

³⁶O GL-1 foi criado em 1922 pelo exército norte-americano e foi amplamente usado até 1944.

³⁷Segundo o Dicionário de mitologia grega e romana, de Mário da Gama Kury (ed. Zahar, 2008), os ciclopes eram monstros gigantescos com apenas um olho no meio da testa e tidos como excelente forjadores de metal.

que-tudo-vê de Deus, de vigília constante e incansável³⁸. Um olhar “onividente” (CHAMAYOU, 2015, p. 47).

As imagens nasceram do medo. Imago era como se denominava em latim as máscaras utilizadas nos funerais da antiguidade romana com o fim de apaziguar o espírito dos mortos. Para Baitello Junior, as imagens “são, por natureza, fóbicas. Evocam e atualizam o medo primordial da morte, uma vez que elas originariamente foram feitas para vencer a morte. O medo da morte é que nos conduz a emprestar a vida (...) aos símbolos” (BAITELLO JUNIOR, 2014, pos. 218).

Neste processo, na era da reprodutibilidade técnica benjaminiana dos séculos XX e XXI, não somos nós que procuramos as imagens. Antes, elas nos buscam, intermediadas por telas, num bombardeio em luta contra a invisibilidade.

Dentro dessa mesma lógica cresce assustadoramente o espaço para a comunicação a distância, com máquinas de imagens, com as imagens sintéticas, os seres digitais, as simulações e os simuladores (de voo, de guerra, de pilotagem, de crise, de sexo, etc.). Os simuladores passam a criar, por um lado, a ilusão de proximidade e, por outro, passam a representar a proximidade asséptica do medo, para que também o medo seja apenas aparente, seja ele também transformado em apenas imagem (BAITELLO JUNIOR, 2014, pos. 292)

Como se pode perceber, imagem está estreitamente associada, além da morte, ao combate. O drone é uma dessas “máquinas de imagens” que também é um simulador – ou melhor dizendo, simulacro – de voo e de guerra. Morte, combate e tecnologia também são reflexões de Paul Virilio em torno de sua Estética da desapareição. Pessimista, o teórico afirma que o acúmulo de conhecimento e técnicas tornou melhor o saber. A reserva de conhecimentos, diz ele, “era menos extensa nos séculos anteriores e que, paradoxalmente, a certeza do saber visava então à totalidade. Disso

³⁸Existem drones com autonomia aérea de dias, alimentados por energia solar. É o caso dos aparelhos que fornecem conexão por wi-fi em regiões remotas, já usados em áreas desérticas africanas.

poderíamos concluir que quanto mais cresce o saber, mais aumenta o desconhecido” (VIRILIO, 2015, p. 53).

Relembrando Walter Benjamin, Chamayou afirma que a máxima benjaminiana que uma técnica que hoje pode ter fins mortíferos, logo mais pode tomar lugar no lúdico e na estética (CHAMAYOU, 2015, p. 92). Assim como outras invenções tiveram origem bélica ou armamentista, como o forno de micro-ondas ou o nylon, por exemplo, o drone também nasceu para a guerra e, aos poucos, já tem se tornado brinquedo de criança. Ou ainda, arma para o crime, como a quadrilha que, além de armamento pesado e refinado, tinha ainda um drone à disposição para monitorar o tráfico e suas ameaças, como a polícia³⁹. Toda arma em sua concepção está vulnerável a isso, a ser criatura oponente ao próprio criador.

Uma outra reportagem⁴⁰ enfatiza o apedrejamento do veículo pelos traficantes (**figura 2**). Similar a uma entidade aviltada, o que incomoda não é o tráfico, antes a tentativa de interrupção do voo do aparelho. O incômodo do flagrante aliado panóptico foucaultiano, em que o observado se sabe observado, mas não quando nem por quem. A cidade, por fim, é desnudada por uma câmera que se descola do corpo de seu operador. O drone, na estabilidade de suas hélices, proporciona a ilusão de um melhor aproveitamento do espaço tempo.

Para Chamayoux, o drone, enquanto aparato caçador-matador, suscita o que ele chama de “necroética”, à guisa de “salvar vidas” – e aqui, reforce-se, o filósofo usa tom irônico –, é tido como uma arma “moral” tida não somente como “arma permitida”, mas também “arma obrigatória” (CHAMAYOU, 2015, p. 153-154). Nesta necroética, o princípio da autopreservação vital, que promove o afastamento do perigo, mas o reforça entre as pessoas, é, segundo o autor, também o risco dialético de, por oposição, haver uma ética falha. Ou seja, Chamayou considera que a “moral” do drone é falaciosa porque sua precisão cirúrgica é, ao mesmo tempo, desumanizada.

³⁹ Ver em <<http://www.recordtvrs.com.br/rio-grande-no-ar/videos/grupo-de-criminosos-tinha-drone-para-monitorar-trafico-04012017>>

⁴⁰ Disponível em: <<https://noticias.r7.com/balanco-geral-manha/videos/policia-usa-drone-para-flagrar-trafficantes-em-acao-em-comunidade-do-rio-de-janeiro-31032016>>

Os questionamentos do filósofo sobre o drone enquanto arma bélica se ajustam àqueles traçados pelo jornalismo contemporâneo. “Drones são repórteres?” pergunta a capa da Revista de Jornalismo da ESPM (jul-set/2014) especial sobre os veículos. De uso ainda incipiente no Brasil à época da publicação, o texto inicia com o destaque: “baratos e fáceis de usar, os drones podem revolucionar a cobertura, com uma visão privilegiada de cenas de grande repercussão” (JORNALISMO ESPM, 2014, p. 18). Segundo a reportagem da jornalista norte-americana Louise Roug, a ferramenta não é bem-vista pela imprensa estadunidense, já que aquela sociedade considera o uso do drone uma violação do direito à privacidade. Na América Latina e na Europa, entretanto, a máquina é bem-vinda, ovacionada como “uma revolução equiparável ao advento do celular com câmera e do Twitter” (id., p. 21).

A reportagem é entusiasta com as “múltiplas utilidades” do aparelho:

Uma câmera aérea poderia captar imagens dramáticas de uma plataforma de petróleo em chamas (...). Em um incêndio florestal, um drone poderia registrar a ação destemida de bombeiros e avançar com mais rapidez do que fogo para buscar sobreviventes encurralados pelas chamas. Drones despachados para missões sobre o Ártico registrariam a transformação da paisagem com o derretimento da calota polar. Revelariam o tamanho da multidão em protestos (...). Serviria até para fins mais discutíveis, como monitorar um político suspeito de corrupção, por exemplo, ainda que isso significasse posicionar a câmera para colher imagens em espaços privados (REVISTA ESPM, 2014, p. 21).

Que sopesse as vantagens quase cinematográficas de imagens impressionantes, o interesse público esbarra, segundo a reportagem, não somente em questões éticas, como também de segurança. Um cinegrafista dificilmente vai separar o equipamento de seu corpo durante uma reportagem, mas o drone já é um aparelho distante de seu operador por essência. O uso do drone pelo jornalismo, portanto, envolve questões estéticas, éticas e técnicas que determinem sua viabilidade no telejornalismo. Para a jornalista:

A tese reinante é a de que, com o tempo, novas normas sociais acabarão regulando o uso da tecnologia, assim como ocorreu com o celular. Embora o argumento possa cheirar a utopia tecnológica, o poder de normas sociais devia ser óbvio para qualquer pessoa que já tenha tentado atender o celular durante uma sessão de cinema ou usar o aparelho para filmar um estranho na rua. Novas restrições podem

surgir na forma de ética profissional e normas organizacionais (JORNALISMO ESPM, 2014, p. 23).

Aqui relembramos, portanto, os primórdios das câmeras de segurança e o pedido popular de desculpas pela sua existência: “Sorria, você está sendo filmado”. A naturalização da presença de drones – telejornalísticos ou não – no ambiente social pode ser uma questão de tempo, mas também de economia. Se tempo é dinheiro, o drone no ar é uma esperança a um jornalismo desgastado por formatos tradicionais e pelos seus altos custos. Se, por um lado a estética suja do realismo advindo dos dispositivos de visibilidade aproximam o público do fato jornalístico, o voo das câmeras aéreas dão ao real um novo ângulo a ser explorado.

4. A VISIBILIDADE NA PRÁTICA: ANÁLISES

As análises, agregadas ao corpus teórico utilizado nesta pesquisa, têm como objetivo investigar três dos principais fatores que perpassam a utilização destas imagens no jornalismo televisivo. O primeiro deles é autenticação do real por meio da vigilância dos dispositivos de visibilidade, principalmente as câmeras de vigilância, de celular, as de ação e o drone. Uma vez que o jornalismo é fundamentado como entidade comprometida com a “verdade” e a “realidade”, as imagens esteticamente precárias geradas por estes aparatos não só complementam a imagem profissional produzida por uma equipe, como podem ser bases fundantes de uma reportagem.

O segundo fator é o barateamento dos custos e o enxugamento das redações, já que a internet e as redes sociais são fontes de compartilhamento que parecem estar longe de secar. As questões estéticas, portanto, perpassam as éticas, pois, ao contrário das câmeras oniscientes de visibilidade, o jornalista não está em todo lugar e a todo momento. A ausência do repórter, portanto, concorre com a presença destes dispositivos. O terceiro elemento analisado é que, sob a pecha de aumentar a audiência e concorrer com a internet e seus recursos não lineares, o telejornalismo pretende ser mais “interativo” quando utiliza estes recursos audiovisuais que lhe são externos mas, agora, intrínsecos.

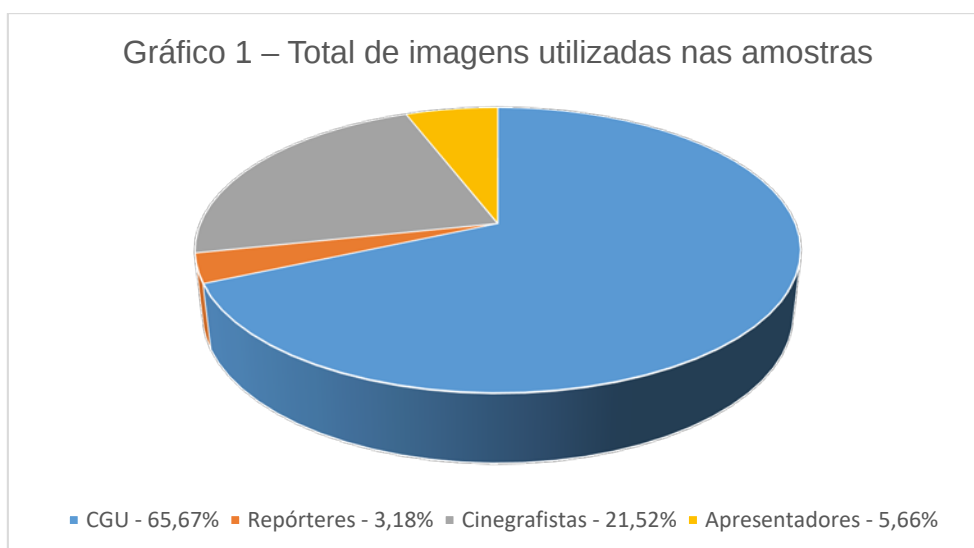
Por meio da análise, este trabalho busca sondar o problema entre as máquinas televisivas cada vez mais eficazes, de transmissão cristalina, e a exibição de imagens repletas de impureza geradas por lentes não profissionais. A que ponto a “estética do flagrante” torna mais estreitas – e sinuosas – as relações entre a naturalização da vigilância e o espetáculo (BRUNO, 2007, p. 1) no espaço do telejornalismo? Este paradoxo é perceptível na “era da loucura” descrita por Michael Foley (2011) quando diz que, “além de cada vez maiores, as telas também estão se tornando cada vez menores” (FOLEY, 2011 [digital], pos. 466). Em outras palavras, as novas tecnologias condensam em aparelhos cada vez menores ou mais finos aparatos que,

separados, ocupariam um cômodo: a câmera fotográfica, a de vídeo, o gravador de áudio, o aparelho de som, etc.

Para alinhar o conteúdo teórico desta pesquisa, foram selecionadas oito reportagens em que os CGU são fundamentais para fazerem-se compreendidas ou terem seu impacto ressaltado. De modo geral, são imagens não creditadas e dificilmente exclusivas de alguma emissora. Salvo exceção de uma das reportagens (Globo News), foram anexadas aos corpus, matérias da televisão aberta – Rede Globo, Rede Record, SBT e Rede TV! –, cuja audiência é acessível a quase todas as camadas sociais.

É importante ressaltar aqui o percalço transmidiático no acesso a estes arquivos. Há pouco mais de dez anos, a revisão destes materiais só seria possível com um gravador de fita ou DVD doméstico ou, ainda, sob solicitação destes materiais por meio das emissoras. Vemos, deste modo, que as reportagens já são produzidas para documentação em definitivo nos arquivos da internet, seja através dos sítios oficiais das respectivas programações ou seja por disponibilidade em redes sociais, como o Youtube.

Em sua totalidade, as reportagens renderam 37min43seg no espaço telejornalístico. Deste total, 3min38seg foram tomados pelos apresentadores, 1min12seg tem a presença dos repórteres. Dos 32min53 que restaram, 8min07 são de imagens registradas por repórteres cinematográficos ou cinegrafistas. Enfim, 24min46seg da duração de oito reportagens são preenchidos por CGU, ou seja, 65,67% de todas as imagens (gráfico 1).



4.1 Tiros no Texas: o show de horrores flagrado durante um show ⁴¹

Na madrugada do dia 2 de outubro de 2017, o contador aposentado norte-americano Stephen Paddock, de 64 anos, tornou-se o responsável pelo que é considerado o maior massacre a tiros daquele país. Do 32º andar de um hotel em Las Vegas e munido com 23 armas de fogo, Paddock matou 59 pessoas e feriu outras 529 que faziam parte do público que assistia a uma apresentação musical a céu aberto, em uma arena defronte ao edifício. Antes de a polícia chegar ao quarto, o atirador se matou com uma das armas.

O assunto tomou os noticiários do mundo todo. No Brasil, a Globo News dedicou a manhã daquele dia 2, no fuso horário local, à tragédia. Com informações ainda bastante desconstruídas devido à proximidade do fato, apresentadores e correspondentes não faziam mais que repetir informações enquanto aguardavam novidades. As poucas imagens disponíveis do momento da matança, gravadas por câmeras de celulares de espectadores do espetáculo musical, rodavam repetidamente, enquanto a correspondente Candice Carvalho, tentava, ao vivo no estúdio de Nova York, preencher o espaço do programa com informações preliminares.

Depois de 35 segundos em que introduz o assunto ao telespectador, a correspondente divide a imagem com o registro do show feito por câmera de celular (**figura 1**). Enquanto a repórter narra o ambiente do show, é possível ouvir o ruído dos tiros do registro. Na sequência, ainda dividindo a tela com a jornalista, algumas outras imagens imprecisas de viaturas policiais e dos arredores do local do crime, que também parecem ser amadoras. Candice parece estar ao mesmo tempo consternada, pela gravidade do assunto, e apreensiva por causa das poucas informações que se vê obrigada a compartilhar por um longo tempo.

⁴¹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/videos/t/todos-os-videos/v/numero-de-feridos-em-ataque-a-tiros-em-las-vegas-dobra-para-400/6188043/>>

Figura 2 - Repórter divide a tela com CGU



Fonte: Portal G1 – Globo News. *Print* de tela (2017)

Aos dois minutos de transmissão, as imagens são interrompidas por uma lâmina que contém a foto do assassino – retirada de alguma rede social – e dados rápidos sobre ele, como nome, idade e origem (**figura 2.1**). Imprecisas como as filmagens, as informações da correspondente voltam em *looping* como as imagens (**figura 2.2**). E ela retoma as informações sobre o evento, o número de espectadores, os feridos e os mortos até então. A repórter divide a tela com as gravações o tempo todo. Ela gagueja com alguma constância, como se estivesse em uma conversa coloquial, e, em alguns momentos, engole em seco.

A sequência mais repetida – 22 vezes – é de uma tomada gravada por câmera de algum dispositivo amador, como celular ou *tablet*. Ela mostra uma cena aberta, feita à distância, que exhibe o palco e uma parte da multidão que assiste ao show (**figura 2.3**). Ainda que nítida, está levemente desfocada e o operador intercala em *zooms in* e *out* o tempo todo. É evidente que a sequência em *looping* é um recurso vista à precariedade da falta de imagens para tratar de um assunto daquela magnitude (**figura 2.4**). A participação da repórter de 4 ou 5 minutos é incompatível com a escassez de registro do fato jornalístico.

Figura 3 – Perfil do suspeito (1); as poucas imagens disponíveis sobre o caso rodam em looping ao longo do vivo (2): uma das sequências chega a ser repetida 22 vezes (3); o plano que mostra o quarto do hotel onde o atirador estava durou 1min (4).



Fonte: Portal G1 – Globo News. *Prints* de tela (2017, montagem nossa)

Outrossim, percebe-se que a repetição *ad infinitum* da sequência faz parte de um processo que Bruno (2017) caracteriza, como já observado anteriormente, de estética do flagrante, em que a lógica do controle e do prazer fazem parte de uma sociedade já habituada com a vigilância midiática (BRUNO, 2017, p. 2). Desta forma, o que apreendemos desta transmissão ao vivo da GloboNews é que a precariedade – lendo-se precariedade como a falta de quantidade e de qualidade técnica na origem das imagens, não da capacidade tecnológica da emissora – também revela o prazer de vigiar e ser vigiado. Como infere Bruno (2017):

O olhar e a atenção implicados na captura do flagrante do real não estão, contudo, restritos às arquiteturas da regularidade e do controle; todo um circuito de libidos, prazeres e entretenimento também é aí mobilizado. Circulam em larga escala na Internet e em especial no YouTube, cenas “eróticas”, sexuais ou simplesmente “divertidas” flagradas por câmeras de vigilância. Tais vínculos entre vigilância, flagrante e prazer se estendem às câmeras e imagens amadoras (BRUNO, 2017, p. 7)

Para a pesquisadora, o flagrante é dotado explicitamente de um erotismo que já era denotado desde a era da máquina fotográfica, quando o

disparar de uma câmera era equivalente ao gozo sexual, mas que agora se amplifica não somente com o clicar, mas também com o distribuir (BRUNO, 2008, p. 49). É evidente que a fetichização do registro não é um processo contemporâneo e inédito, mas a autora ressalta que o compartilhamento destas imagens, de fácil registro e acesso idem na internet, são um convite ao voyeurismo e “promovem uma reversibilidade jocosa entre o anônimo e o célebre, o público e o privado, pois aplicam à vida corrente e às pessoas comuns o mesmo procedimento escópico e atencional outrora reservado às celebridades da grande mídia ou ao interesse do grande público” (BRUNO, 2008, p. 50).

No caso do chacinador estadunidense, podemos perceber as baixas quantidade e qualidade imagéticas são um recurso que fetichiza o tema da mortandade de dezenas de pessoas. A correspondente poderia ter uma participação de apenas trinta segundos, relatar o fato e as informações obtidas até aquele momento. Todavia, uma vez que o espetáculo ocorrera havia pouco, a necessidade de espetacularizar um fato que causa comoção pública impeliu a repórter a construir sua atuação sobre repetições de e elucubrações (como aconteceu, quem o fez, o ambiente onde ocorreu, etc.).

A recorrência das imagens não somente ilustra a fala da jornalista como também “reforça” a realidade do fato jornalístico. Por insistência, o real obtido com os registros parece tornar-se ainda mais real que, paradoxalmente, beira a ficção. A repórter, que fala ininterruptamente, é ladeada e apoiada por imagens igualmente ininterruptas em um processo lúdico. Conforme explanado por Jost (2007), o “mundo lúdico” é composto em um triângulo em que real e fictício (*fictivo*, nas palavras do autor) se complementam para formar o terceiro, do jogo entre as duas outras arestas. O autor explica que:

O mundo lúdico é, portanto, intermediário entre o mundo da ficção, ao qual se conferem regras, e o mundo real, ligando de formas diversas o jogador ao mundo do jogo. Se os jogadores podem representar papéis, eles entram algumas vezes em um mundo estruturado por um relato completo e coerente. Em outros termos, o jogo faz sempre mais ou menos referência a ele próprio: distinguiram-se, até o momento, duas maneiras de fazer mundos: seja fazendo referência ao mundo real - o que se convencionou chamar realidade; seja fazendo referência a um mundo mental. Nos dois casos, os signos visam a uma certa transparência, sobretudo em se tratando de imagens e de sons: eles

assumem menos importância do que aquilo que mostram (JOST, 2007, p. 64).

No caso da transmissão ao vivo em questão, as imagens que ora inicialmente faziam referência ao fato, passam a ser autorreferenciais. São imagens pelas imagens, uma vez que pouco agregam ao que já foi ou está sendo dito, construindo sua realidade à parte, não como ficção, mas também um real além do real imposto pela televisão. Uma realidade a que Martins (2017) chama de “realidade sem mediações” em que o jornalismo se vê “instado a repensar suas práticas de forma a adaptar-se a uma estética que se molda pela transparência, pela suposta translucidez entre o fato e sua representação” (MARTINS, 2017, p. 182).

Este componente axiológico da transparência – aquilo que deixa de ser velado para ser revelado – corrobora com as imagens explicitadoras do flagrante, aquelas que aparentemente “parecem não ter sido feitas por ninguém, ao mesmo tempo em que parecem ser de todos”, e exercem a função de capturar, seduzir o espectador no que Bruno (2008) por meio da excitação pela surpresa e pelo espanto causada pelos “flagrantes da vida urbana” (BRUNO, 2008, p. 50). Os tiros no Texas, hiperestimulados pela repetição, seduzem o telespectador através do desejo – não saciado pelo *looping* – de ver mais daquilo que ainda não foi desvelado por ter acabado de acontecer ou ter acontecido há muito pouco tempo. Um exibicionismo estimulante em que a transparência é não é a realidade, mas uma promessa do que pode vir a ser nos próximos blocos do telejornal.

4.2 A “bruxa” do Guarujá: execução compartilhada, justiça por pixels⁴²

Uma busca por “linchamento” e “Guarujá” na rede de compartilhamento de vídeos YouTube resulta em algumas dezenas de *uploads* com o linchamento de Fabiane de Jesus por uma turba enfurecida. Fabiane

⁴² Disponível em: <<https://noticias.r7.com/jornal-da-record/videos/serie-jr-parentes-lutam-por-justica-e-procuram-pelos-agressores-que-mataram-dona-de-casa-por-engano-28112017>>

entrou para a História recente conhecida, injustamente, como “a bruxa do Guarujá”, em referência à localidade onde vivia e foi morta. A maioria é de reportagens – de redes de televisão, canais sensacionalistas da própria rede social ou ainda videoreportagens de jornalismo impresso ou digital –, mas muitos dos vídeos são conteúdo gerados pelos próprios usuários. O autor do presente texto dispôs-se a assistir somente uma vez um dos vídeos sem interferências e desfoque na rede social a título de registro.

As cenas são chocantes até mesmo para o mais habituado dos jornalistas (**figura 3**). Não somente pela violência por si, a qual ninguém deveria se habituar jamais, mas também pela outra violência, a da passividade, com a qual a maioria das pessoas assistem e registram ao linchamento *in situ* (**figura 3.1**). Em um primeiro plano, o grupo mais violento: uns gritam com a mulher, já sentada no chão e sem forças, enquanto uns seguram-lhe a cabeça e outros ainda a lançam vitupérios (**figura 3.2**). Com as mãos postas como que em oração, Fabiane tenta balbuciar algumas palavras em meio ao inchaço da boca ensanguentada, com pouco sucesso (**figura 3.3-4**). Ao fundo, dezenas de pessoas assistem ao espetáculo sem revolta aparente. Outra sequência, também obtido de CGU, mostra a mulher vilipendiada sendo conduzida em uma maca para uma ambulância do Siate (**figura 4**), ainda sob protestos de revoltosos e também diante dos olhares mistos de curiosidade, piedade e repulsa.

Muitos destes vídeos ganharam a imprensa televisiva nacional e internacional por meio de reportagens que, não podendo exibir o conteúdo na íntegra, exibiram o que puderam por meio de edição e intervenção nas imagens, como o desfoque. No fim de outubro de 2017, o Jornal da Record levou ao ar uma reportagem especial que mostrou, em mais de sete minutos, o estado do inquérito e também dos familiares da vítima. A matéria fez parte da série “Por conta própria”, que tratava da investigação particular de parentes e amigos à procura de justiça para seus mortos diante da morosidade da Justiça. No caso de Fabiane, os mesmos registros feitos por usuários de celulares que serviram para incriminar a vítima martirizada também serviram de testemunha e prova para delatar seus algozes.

Figura 4 - Em (1), a ambientação da localidade onde aconteceu o crime, enquanto a multidão assiste passivamente ao linchamento (2); Fabiane, desfigurada pelo espancamento, clama por piedade (3), mas ainda é amarrada pelas mãos para ser arrastada



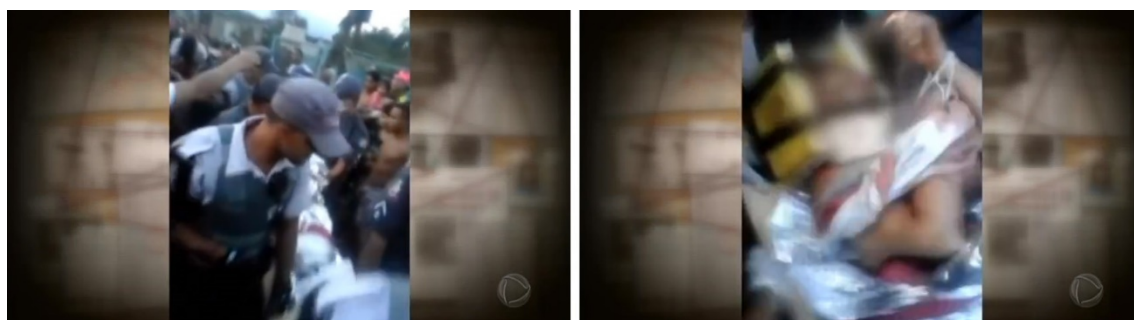
Fonte: Portal R7 – Record News. *Prints* de tela (2017, montagem nossa)

A reportagem é iniciada com os registros dos celulares (**figura 3**). A gritaria ensandecida dos espectadores do linchamento abre alas à fala do repórter – “Um tribunal a céu aberto, sem provas nem defesa.” A trilha monódica de suspense associada à balbúrdia da multidão constrói um clima aterrorizador de medievo cinematográfico. A construção deste ambiente, conforme ressaltado por Leal (2009), pretende já a constituição de uma cartografia sobre o assunto dado como realidade em que a produção do jornalismo “opera uma leitura, um enquadramento do mundo que produz sua visibilidade, ou seja, faz emergir o acontecimento como informação” (LEAL, 2009, p. 93).

No caso da “bruxa do Guarujá”, o visível que chega ao telespectador é aquele registrado não pelos equipamentos profissionais dos jornalistas, mas por fragmentos, segundo Leal, reorganizados pelo telejornalismo. “Ao invés de juiz, carrascos”, segue a voz do repórter sobre a imagem, devidamente desfocada pela edição, da mulher tentando livrar-se da corda que serviria para arrastá-la, mais uma vez, pela rua de terra do bairro pobre (**figura 3.4**). A hermenêutica ofertada pelo texto do jornalista Leandro Calixto vai além do desejo de narrar os dados: a dona de casa Fabiane de

Jesus foi torturada e morta inocentemente; a família não espera pela Justiça e investiga os suspeitos por conta própria. A ruptura, seguindo o raciocínio de Leal, está na formação de um artefato semiótico revestido de conteúdo jornalístico que sustenta o espetáculo mediático (LEAL, 2009, p. 94).

Figura 5 – Já agonizando, Fabiane é levada para atendimento médico com escolta da polícia; ela morreu logo depois



Fonte: Portal R7 – Record News. *Prints* de tela (2017, montagem nossa)

A associação a uma suposta barbárie medieval sugerida pelo início do VT é deslindada logo em seguida, quando a edição ressalta, por meio da fala de um advogado, que aquele tipo de violência remetia à Idade Média. O advogado está diante de uma tela de computador onde circulam imagens do crime enquanto cede a entrevista. Validando as palavras de Leal:

Como produto de linguagem, o acontecimento noticioso exige que o seu receptor realize operações que lhe atribuam sentido e o (re)insiram no cotidiano. Para tanto, busca antecipar, orientar, conduzir, apropriar-se do gesto de recepção à espera de que o receptor tome a notícia para si, dê-lhe validade, autentique-a (LEAL, 2009, p. 95).

O que percebe-se, portanto, é que as imagens, captadas da internet – que foi seu primeiro destino – retornam ao público, desta vez o telespectador, de modo a antecipar (o assunto), orientar (ao tema), conduzir (refutar a violência) e apropriar-se (do conteúdo gerado por usuários comuns, ressignificados nas ilhas de edição). Logo após a fala do advogado, a reportagem antecipa que a família conseguiu indiciar suspeitos ao investigar, por conta própria, a partir dos registros encontrados na internet, mas volta a exhibir as imagens amadoras ao relembrar a data do crime, 3 de maio de 2014.

A internet, aliás, foi o suporte causador do boato que espalhou a foto da vítima e a acusação de violar crianças. “A foto dela está no Face [Facebook, rede social] (...) e ela confessou com a boca dela que era ela mesmo”, diz uma mulher gravada no local da tortura por uma câmera amadora, desfocada na edição. Boatos se espalham com velocidade; na era da internet, na velocidade de um clique. A notícia de que uma moradora da localidade sequestrava crianças saiu em uma página de notícias locais na rede. Um suposto retrato falado junto de uma foto da suposta criminosa foram publicadas e se espalharam rapidamente, segundo a reportagem da Rede Record. Fabiane, que sequer era parecida com a mulher daquela foto, foi confundida por vizinhos.

Fabiane foi vítima do que Sylvia Moretzsohn (2002) chama fetiche da velocidade⁴³. No jornalismo, esconde o processo a que se submete, o de produção de mercadoria, e vai além do que vender a informação. Vende também a “ideologia da velocidade” (MORETZSOHN, 2002). Neste conceito, para a pesquisadora, o jornalismo “é parte integrante e ativa neste processo” (id.). A autora concorda com autores como Armand Mattelart e Paul Virilio quando estes dizem que a comunicação “serve, antes de mais nada, para fazer a guerra” (id.). Todos os três convergem para o pensamento de Kittler, para quem as mídias ópticas foram criadas não somente para fins literalmente bélicos, como também no sentido metafórico: guerras de interesses políticos, combates mercadológicos, batalhas de audiência. A velocidade, mais especificamente a dromologia, lembrando Virilio, é produto, causa e efeito da sociedade baseada no hiperconsumo, na qual não basta o consumo somente bens tangíveis (id.).

Desta forma, podemos inferir que a telerreportagem exibida pela Rede Record anuncia-se tão veloz quanto as imagens lançadas na internet e dela retiradas para a sua realização. A gravidade desta disputa pela audiência com mídias de resposta imediata, como a internet e o conteúdo vendido *on-demand* do Netflix, por exemplo, pode ser vista na forma como a

⁴³ Moretzsohn define por fetiche de mercadoria, com base em Marx, como “o processo através do qual os bens produzidos pelo homem, uma vez postos no mercado, parecem existir por si, como se ganhassem vida própria, escondendo a relação social que lhes deu origem.”

televisão se apropria das características destas outras mídias para tentar reinventar suas próprias. Para Moretzsohn,

Agora, na era do “tempo real”, essas contradições tendem a se agravar, e a se “resolver” pela eliminação de um dos termos do problema - a necessidade de veicular informações corretas e contextualizadas -, pois “qualquer explicação serve” para sustentar a notícia transmitida instantaneamente (MORETZSOHN, 2002).

Para a autora, a lógica da internet é a pretensão de conectar o mundo “com informações em tempo real e fluxo contínuo exatamente como opera o mercado financeiro” (id.). No caso da reportagem que pauta a busca por justiça pela morte de Fabiane, a velocidade com que sua execução foi compartilhada na internet é a mesma com que a TV se apropria de suas imagens para criar a ilusão de paridade entre ambos os meios. A falta de velocidade, desta vez da Justiça, fez com que os familiares também se apropriassem dos CGUs. A investigação particular motivou a emissora a criar a série de reportagens.

Entre trechos curtos de entrevistas, como com o marido de Fabiane, e outras imagens captadas pela equipe de reportagem, as imagens amadoras retornam, repetidas. Esta repetição, além de reaproveitar os registros baixados da internet, também compactuam com a principal característica dos vídeos disponíveis em rede: podem ser revistos, reaccessados, recompartilhados. Não é em vão que os algoritmos da rede Youtube aproveitam esta informação e, em sua página inicial, sempre oferece ao usuário vídeos que ele já assistira na seção “Assistir novamente”. Raquel Recuero (2005) aponta que esta peculiaridade da internet reforça e é reforçada pela tendência que o ser humano tem retornar àquilo que o agrada ou satisfaz (RECUERO, 2005, p. 3). Em outras palavras, existe um conforto na repetição, reforçada pela internet, não explorada pelo telejornalismo, pelo menos na era analógica. Para a televisão, até então, “rever” era somente para novela no programa “Vale a pena ver de novo”.

Já chegando à metade da reportagem em questão, o repórter narra em *off*: “Foram mais de quarenta minutos de uma tortura covarde sem que ninguém impedisse”. O texto é ilustrado por uma sequência de imagens

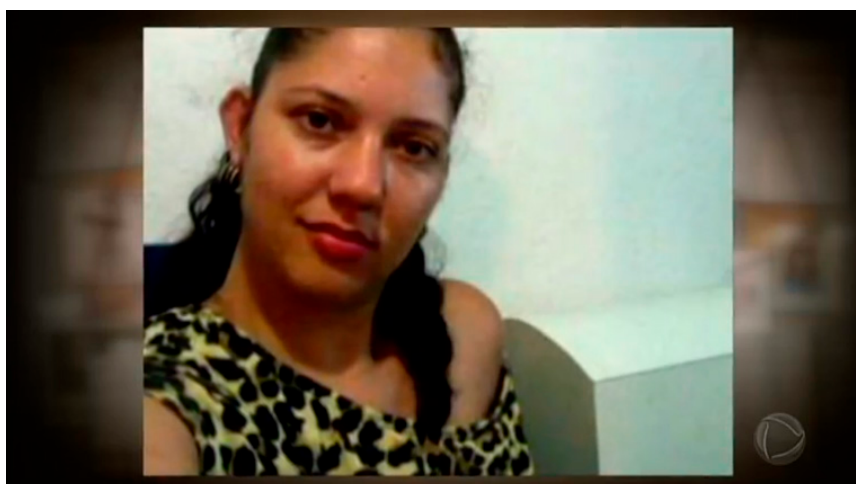
amadoras repetidas de plano aberto, que mostra um grande número de pessoas que assistem à expiação da dona de casa. Até pouco tempo, no telejornalismo, era necessário advertir o espectador quando necessário reprisar alguma imagem: “Veja novamente...” Não somente porque existia a probabilidade ter escapado algum detalhe rápido ao público, mas também porque, de certa forma, era inadmissível que houvesse repetição de imagens sem necessidade.

Somente a quase cinco minutos de narrativa é que o pequeno documentário jornalístico toca em seu tema apenas sugerido no início: a investigação particular sobre o crime *versus* a lentidão da justiça. As imagens do linchamento são descartadas por ora. Uma sobrinha da vítima conta, ambientada no bairro em que a tia fora morta, que aproveitou a disponibilidade de materiais on-line para investigar e reconhecer possíveis suspeitos. O marido de Fabiane, em seguida, lamenta mais uma vez a morte da esposa. Só então imagens produzidas por não-jornalistas reaparecem, desta vez inéditas no material: a polícia escolta a remoção da mulher ainda viva, que não resistiria aos múltiplos ferimentos no dia seguinte (**figura 4**). O advogado, ato contínuo, afirma que o remorso daqueles que ajudaram ou assistiram ao flagelo da dona de casa, juntamente com a apuração dos familiares, levaram à condenação de cinco dos assassinos. O repórter encerra seu material dizendo que tramitava, em Brasília uma lei contra boatos na internet, que poderia se chamar Lei Fabiane de Jesus.

A imagem que encerra o VT é uma *selfie* de Fabiane, retirada de alguma rede social, com um sorriso esboçado e o olhar sereno (**figura 5**). A mártir da (in)justiça com as próprias mãos pode ser eternizada ao intitular a uma lei que protegerá outras pessoas daquilo que a matou. O que, até então, era somente um retrato tirado de si mesma para postar em alguma rede social, ali se torna um melancólico *happy end*⁴⁴ que procura retomar o fôlego do espectador diante tamanha violência em pixels por polegada.

⁴⁴ O conceito de *happy end* vem do antropólogo francês Edgar Morin, em sua obra **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo**, lançada em 1962. O “final feliz”, para o pensador, é uma tendência do cinema, a partir dos 1930, quando o mocinho passa a se opor ao mártir da tragédia grega. O sofrimento e o sacrifício que redimiam o herói teatral grego são

Figura 6 - A reportagem inicia e termina com imagens obtidas de redes sociais



Fonte: Portal R7 – Record News. *Print de tela* (2017)

4.3 O depoimento de Funaro e a câmera justiceira ⁴⁵

Até o início dos anos 1990 era possível ainda ver, no telejornalismo, os desenhos forenses, especialmente em tribunais norte-americanos onde o juiz proibia registros fotográficos ou filmagens. Mais conhecidos como *courtroom sketches* (do inglês, esboços de tribunal), os desenhos muitas vezes eram os únicos registros de júris notórios, principalmente em casos de assassinato (**figura 6**). Eram também objeto de colecionadores, negociados como verdadeiras obras de arte.

Uma vez que os novos dispositivos de visibilidade alimentam o fetiche da velocidade, como já explanado por Moretzsohn (2002), eles também estimulam o desejo de transcendência do cotidiano ao calcar, no espectador, a sensação de torná-lo “detetive” do real (Martins, 2017, p. 28). Nas palavras da autora:

Não por acaso as agendas telejornalísticas parecem explorar como estratégia a exposição da indicialidade dos corpos de seus atores para

substituídos pela irrupção da felicidade cinematográfica. Em outras palavras, o herói, para Morin, deixa o mundo da mitologia para se transformar em *alter ego* do espectador, que deseja apenas ver, projetada na personagem, seu próprio desejo de felicidade.

⁴⁵ Disponível em: <<https://noticias.r7.com/jornal-da-record/videos/funaro-depoe-e-diz-ter-repassado-mais-de-r-2-milhoes-a-michel-temer-31102017>>

que o público possa verificar, como faria um detetive, quais signos apresentados correspondem efetivamente ao *self* privado do indivíduo que desempenha uma representação – ou seja, quais genuinamente correspondem ao real que pulsa para além do que se pretende apresentar na zona da fachada (MARTINS, 2017, p. 112).

Figura 7 - Desenho forense (*courtroom sketch*)



Fonte: Creative Commons – Wikipédia. Autoria: Butch Krieger (2009)

Assim, percebemos que o desejo de investigar como detetive – ou ainda, de forma menos eufêmica, especular como um espião – não é novo no telespectador. Se hoje os *courtroom sketches* são raramente vistos na tela para a satisfação da curiosidade do público, as câmeras ubíquas fazem as vezes de ferrolho por onde são testemunhadas cenas que não seriam disponíveis sequer às câmeras profissionais jornalísticas. É o caso do depoimento do doleiro Lúcio Funaro, que ganhou as principais manchetes em outubro de 2017 por ser acusado de ser o principal articulador em esquema de propinas envolvendo o FGTS.

Na reportagem “Funaro depõe e diz ter repassado mais de 2 milhões a Michel Temer”, transmitida pelo Jornal da Record⁴⁶, apenas um quarto das imagens é de captação jornalística. O restante vem de registros jurídicos, oriundos certamente de *webcams* com a visão do inquisidor (**figura 8**). A imagem tem resolução 4:3, que remete ao vídeo VGA analógico, oposta à

⁴⁶ Disponível em <<https://noticias.r7.com/jornal-da-record/videos/funaro-depoe-e-diz-ter-repassado-mais-de-r-2-milhoes-a-michel-temer-31102017>>

proporção 16:9, que corresponde às resoluções mais atuais, equivalentes à HD⁴⁷. Para que não sobrem margens pretas nas laterais, a edição optou por replicar o mesmo vídeo, desfocado, abaixo da sequência.

Figura 8 - A câmera mostra a visão do juiz durante o depoimento de Funaro



Fonte: Portal R7 – Jornal da Record. *Print* de tela (2017)

A imagem do depoimento de Funaro permanece pelo primeiro minuto mais vinte segundos de material, interrompido apenas por uma rápida sequência de arquivo do presidente Michel Temer. A qualidade da imagem de origem é baixa e, aumentado em escala na transmissão digital, a distorção é ainda pior. Não bastasse, o microfone da própria sala de depoimento fica em primeiro plano, obstruindo a visão parcial do rosto do depoente. Após um abre áudio do doleiro, a passagem do repórter, com os arcos do Palácio do Planalto de fundo, dá lugar um videografismo, comumente chamado de “arte”, ilustrado com e-mail oficial da presidência. Em seguida, quase ao fim da matéria, mais imagens de arquivo de citados na delação e outra sequência de imagens não-jornalísticas, desta vez do empresário e delator Joesley Batista, por quem o doleiro disse ter sido roubado, o que diz no abre-áudio que encerra a reportagem.

⁴⁷ A resolução 4:3 corresponde à tela de 720 x 480 pixels em sistema VGA (do inglês, *video graphics array*) usada amplamente no País até a instalação da TV em alta definição (HD, do inglês *high definition*) com taxa de 1920 x 1480 pixels, atual padrão do sinal digital.

Neste seguimento final, o que chama a atenção é praticamente a ausência de Funaro no vídeo. A câmera, evidentemente, é fixa e ele se moveu para dirigir-se a alguém e a cabeça não aparece nas imagens. Percebe-se, então, que o registro é meramente formal, com o objetivo de salvaguardar qualquer dúvida em relação a veracidade e a lisura do processo. Este recurso não é novo no universo jurídico. Gravadores de vídeo e/ou áudio têm sido utilizados desde meados do século XX como documento processual. Entretanto, com a facilidade de aquisição e manuseio e o barateamento das novas mídias, assomado ao acesso da internet, o conteúdo gerado por estes aparatos ganharam amplamente os meios de comunicação, especialmente a televisão.

A ausência de um compromisso estético destes conteúdos seria, *a priori*, motivo de preocupação para o meio telejornalístico. Em outras palavras, uma imagem “feia”. Todavia, percebe-se, mais uma vez neste caso, que é justamente uma pressuposta a-estética que assevera a autenticidade daquele fato. A editoria poderia recusar-se a utilizar estes registros e transmiti-los por meio de passagem, quando da presença do repórter, em *off* ou ainda apenas em nota. Outrossim, o consenso generalizado do controle da tecnologia, como investigado por Sônia Sá (2017a) é um processo progressivo que naturaliza a presença da informação onipresente advindas destes dispositivos (SÁ, 2017a, p. 11).

Sá (2017b) aponta que estas mudanças são indefinições do jornalismo cada vez mais aberto a “agentes externos”, que são os dispositivos de ubiquidade (SÁ, 2017b, p. 69). Podemos dizer que, entretanto, o que vemos não são necessariamente indefinições, antes são reconfigurações gradativas que pouco têm de ingênuas ou espontâneas. A autora, logo em seguida, emenda:

O que verificamos é uma redistribuição dos membros da grande audiência— ligada aos velhos média – por inúmeros média, ou, mais especificamente, por diversos conteúdos dos novos e dos velhos média, algo que resulta num processo de individualização e (...)na transformação do espaço, do tempo, do trabalho e da cultura, pela marcada ascensão da região mega-metropolitana, pelo trabalho em rede e pela afirmação da autocomunicação de massa sustentada pela internet (SÁ, 2017b, p. 71).

Essas reconfigurações, em que a televisão empresta dos novos *media* o seu conteúdo de autocomunicação, emulam a sensação de individualização obtido com o uso da internet e suas plataformas de compartilhamento. A finalidade desta emulação, para Sá (2017b), não é concorrer com a rede, mas sim vincular cada vez mais o conteúdo telejornalístico com a rede “sem deixar cair a sua grande mais-valia diferenciadora, o imediatismo” (SÁ, 2017b, p. 73).

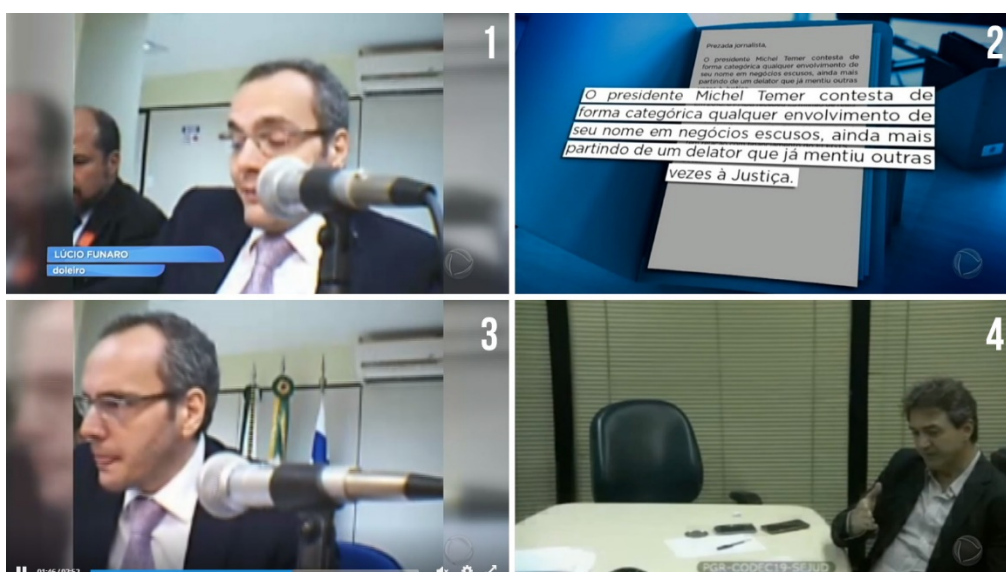
A pesquisadora robustece o entender de Moretzsohn (2002), quando esta afirma que a mesma instantaneidade da qual se vangloriam os veículos de comunicação na TV é motivo para os perigos da irrupção midiática causada pelos novos dispositivos e seus compartilhamentos e suas “infinitas interpretações dos fatos noticiados” (MORETZSOHN, 2002). Ora, partindo do pressuposto que o jornalismo é socialmente aceito como portador da verdade porque em nossa sociedade, a imagem é tida como verdade, a profusão de imagens originárias dos mais diversos meios pode calcar no público a sensação de que existem diversas verdades ou, quanto pior, não há verdade alguma. Na interpretação de Marconi Oliveira da Silva (2006), o jornalismo detém o “valor da verdade” porque as notícias “são resultados de causas percebidas e descritas da realidade.” Para ele:

A proposição jornalística sobre determinado fato, se for verdadeira, é idêntica a esse fato. Assim também, quando o jornalismo seleciona objetos do mundo (ideias, pensamentos, fatos) e os apresenta de forma organizada, esses objetos são idênticos à proposição que afirma. A conclusão a que se chega, partindo das premissas do método científico adaptado para o jornalismo, é que as notícias e as reportagens, por exemplo, são o mundo transformado em textos e imagens (SILVA, 2006, p. 14).

Logo, quando o telespectador assiste às gravações de webcam na reportagem sobre Funaro, certamente não questiona porque acredita ter acesso a um conteúdo de acesso restrito. Afinal, se está documentado pela câmera operada pelo promotor que o réu depôs, para o público deve parecer uma verdade inquestionável. É o modelo, conforme Silva (2006) congado com Jaguaribe (2007), denominado de “realismo”, uma construção social na qual “se acredita que exista um conjunto fixo de objetos que são independentes da linguagem e que também há uma relação fixa entre os termos e suas

extensões” (SILVA, 2006, p. 15). A câmera da Justiça é, portanto, uma reorganização da realidade (**figura 9**), revalidada através das telas do jornalismo. Este processo é intencional, em que não é ofertada uma escolha de mundo, mas um mundo fabricado de forma não abstrata e não metafísica, pois o jornalismo constrói “padrões de aceitabilidade” como principal meio de conquistar audiência (SILVA, 2006, p. 17).

Figura 9 - O depoimento do doleiro (1) é interrompido poucas vezes na reportagem: como quando um documento é utilizado como recurso gráfico (2); em (3), podemos observar que a câmera é fixa, quem se move é o assunto; além do depoimento, outros CGU são utilizados na reportagem (4)



Fonte: Portal R7 – Jornal da Record. *Prints* de tela (2017, montagem nossa)

O que vemos na reportagem em questão não é uma “ausência de estética”, já que houve o cuidado em compensar, ainda que minimamente, a inadequação daquelas imagens ao conteúdo de alta definição. Ao contrário, a realidade suja registrada pelo dispositivo da Justiça e replicada na televisão é um componente que torna o telejornal um próprio juiz ou promotor com a privilegiada visão em primeira pessoa da webcam. O telespectador, ao assistir à delação de Funaro, empresta para si o olhar da justiça, em uma relação de ambiguidade em que recebe uma “verdade” e vai construir sua própria verdade ao ouvir o relato do doleiro. Nas palavras de Silva (2006):

O jornalismo não quer apenas apresentar um sentido de mundo, ambiciona também oferecer um quadro social e institucional organizado e estabilizado que o leitor/espectador possa reconhecer e se identificar

cognitivamente neste contexto. Por outro lado, e de forma aparentemente paradoxal, a indeterminação e a opacidade da linguagem serão os instrumentos que o jornalismo usará para conquistar audiência. O jornalismo é assim também o mundo da ambiguidade e da indeterminação (SILVA, 2006, p. 16, grifo do autor).

A ambiguidade descrita por Silva concatena com sentido de “polissemia da autocomunicação” descrita por Serra (2017) quando este observa o telejornalismo atual como aquele que desloca o olhar do repórter (cinematográfico, principalmente) para outros olhares (SERRA, 2017, p. 70). O registro do depoimento de Funaro faz remissão ao olhar do *courtroom sketcher*: cada telespectador desenha seu próprio ângulo estático de sua realidade.

4.4 Drone bandido: *delivery* de drogas e celulares no presídio

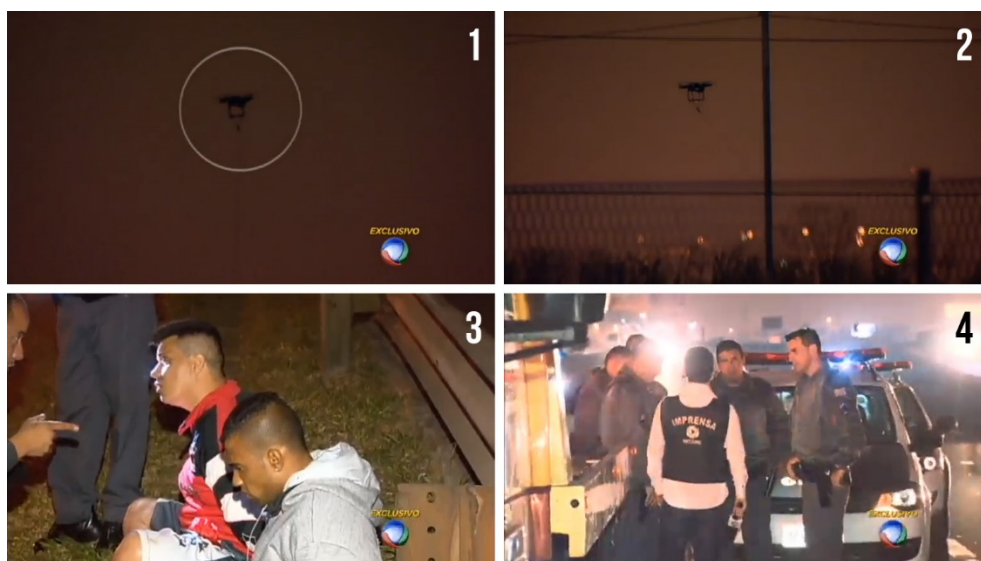
A sede por novas imagens, especialmente por um telejornalismo ávido por novidades, cada vez mais acuado por novas mídias, como a internet e conteúdos não-lineares pagos, torna-se amiúde fome elas mesmas imagens, regurgitadas de novos ângulos, como reza a mesma reportagem. Algumas vezes, ele mesmo é a notícia, e não as imagens geradas por sua câmera. Como no caso da reportagem do Jornal da Record⁴⁸ (**figura 11**) em que a equipe flagra um aparelho sobrevoando o presídio de Guarulhos, SP (**figura 11.1-2**). O veículo carrega um pacote com 18 celulares, que seriam atirados no pátio do presídio. A matéria diz que o voo foi monitorado por cerca de uma hora, até que a polícia foi avisada e cercou o local, culminando na prisão de dois suspeitos (**figura 11.3**), que confessaram controlar o drone e que o faziam por ter dívidas com o tráfico.

A reportagem mostra, em seguida, que guiar um dispositivo deste é relativamente simples e o comando pode ser feito, inclusive, por meio de um telefone celular. Neste aspecto, podemos retomar a questão da violência das imagens proposta por Baitello Junior:

⁴⁸ Disponível em: <<https://noticias.r7.com/jornal-da-record/videos/jornalismo-da-record-flagra-uso-de-drone-para-entregar-celulares-em-presidio-em-sp-16102015>>

A violência passa a significar apenas a visibilidade da violência ou então a ter uma estreita e estranha relação com o fenômeno tão contemporâneo da visibilidade. Só é violência o que se vê (...). Apenas a violência bruta encontra espaço nos veículos de comunicação de massa, na chamada mídia informativa (BAITELLO JUNIOR, 2014, pos. 369).

Figura 10 - O repórter cinematográfico flagra a chegada do drone (1), que sobrevoa o presídio de Guarulhos (2); a polícia captura os dois suspeitos de manusear o equipamento (3), mas chega a desconfiar e a abordar a equipe de reportagem (4)

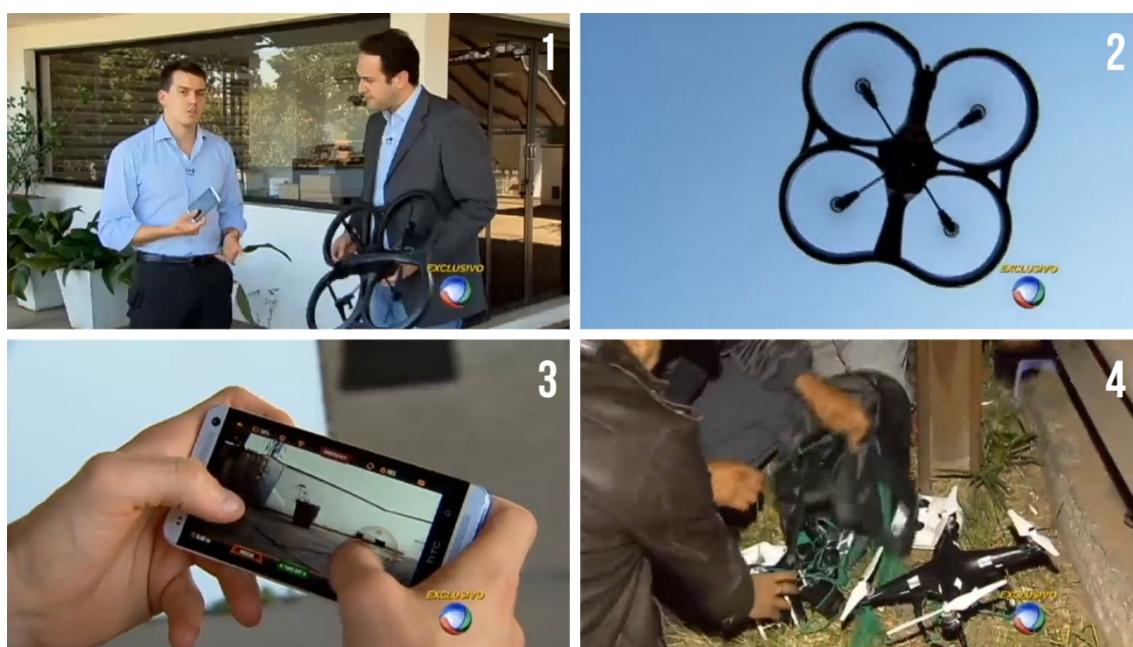


Fonte: Portal R7 – Jornal da Record. *Prints* de tela (2015, montagem nossa)

No caso da reportagem, a “violência bruta” é dissolvida não em truculência, mas ante a inércia proporcionada pelas imagens do drone-criminoso que sobrevoa o céu sem maiores dificuldades iniciais. O que se vê é um aparelho que, de suas hélices, fagocita várias imagens. A imagem que produz por meio de sua câmera acoplada, a imagem gerada no controle remoto e assistida por seu operador e, por fim, a imagem de si mesmo, enquanto espetáculo, exibida em outras telas, como da TV, de computadores e celulares. A cultura tecnológica, diz Virilio (2015), “aumenta sem cessar a nossa dependência de sistemas de controle (contadores de velocidade, painéis de bordo, controles remotos, etc.)” (VIRILIO, 2015, p. 109).

“Mais realismo e proximidade” é a promessa expectada pelos primeiros usos do drone pelo jornalismo no Brasil, no Junho de 2013⁴⁹, durante manifestações que juntaram milhões de pessoas nas avenidas da capital paulista (JORNALISMO ESPM, 2014, p.30). Voos de helicóptero custariam milhares de reais a uma emissora para que uma equipe registrasse imagens do ar. A TV Folha (empresa da Folha de S. Paulo) gastou pouco mais de 4 mil reais para alugar equipamentos que registrassem a movimentação.

Figura 11 – O repórter mostra um aparelho similar ao que foi utilizado no crime, enquanto um especialista (1) diz que o aparato pode ser controlado por celular (2-3), como foi o caso de Guarulhos (4)



Fonte: Portal R7 – Jornal da Record. *Prints de tela* (2015, montagem nossa)

Na reportagem do telejornalismo da Record, percebe-se o entusiasmo com o aparelho quando um segundo repórter faz um apêndice em que mostra a facilidade de uso do drone, chancelada pela afirmação do especialista (**figura 11.1**). A engenhoca pode ser facilmente guiada

⁴⁹ Chamada também de “Primavera Brasileira” (em alusão à Primavera Árabe, ainda que, aqui, tenha acontecido durante o inverno), o mês de junho de 2013 foi marcado por manifestações populares em todo o País. O estopim foi o aumento de 20 centavos na tarifa de transporte público em São Paulo, mas o fim da corrupção, entre outras demandas, foi o desejo que levou milhões de brasileiros a se manifestarem.

remotamente por um celular (**figura 11.2-3**), o que demonstra não ter sido dificuldade para os suspeitos carregarem, por meio do veículo, os objetos até o presídio (**figura 11-4**). É importante salientar nesta análise a **ausência** de imagens gravadas de um drone ao longo dos 2min27seg de reportagem. Uma matéria, portanto, sobre drones na qual o foco não eram suas imagens, mas enquanto objeto em si.

É importante salientar que, pouco menos de dois anos após exibida esta reportagem, a Agência Nacional de Aviação Civil (ANAC) regulamentou a proibição sobrevoos de drones em áreas com aglomeração de pessoas⁵⁰. Na prática, salvo em operações de segurança pública ou defesa civil, a utilização do veículo ficou proibida zona urbana por questões de segurança, o que foi um corte nas hélices do telejornalismo entusiasmado com a tecnologia econômica – a não ser em temas rurais ou de paisagens naturais.

O drone, isso posto, não tem configurado – ao menos para o telejornalismo – como dispositivo de visibilidade, por enquanto. A naturalização social de um novo dispositivo nem sempre é rápida. As câmeras de segurança estáticas, que também já foram consideradas invasivas e perigosas, hoje fazem parte da paisagem urbana e já foram internalizadas no imaginário social. Assim como o veículo equipado com celulares e drogas da reportagem, a pequena aeronave é, atualmente, uma contravenção. Para a sorte de grandes emissoras ou das locadoras de helicópteros.

4.5 Morte ao vivo na rede social: a tragédia transmídia e o *egocasting*⁵¹

Nenhuma emissora de televisão brasileira exibiu a sequência da morte do idoso na íntegra. RedeTV News (RedeTV! 18/04/2017) foi o telejornal que mais exibiu detalhes, com o cuidado de congelar a imagem no momento dos disparos (**figura 12**). A reportagem “Americano transmite

⁵⁰ Ver em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-05/anac-proibe-uso-de-drones-para-sobrevoar-areas-com-aglomeracao-de-pessoas>> e também:

<<http://www.anac.gov.br/assuntos/paginas-tematicas/drones>>. Acessos em: 02.ago.2018

⁵¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vX1JzLeP_fo>

assassinato de idoso no Facebook”⁵² é longa para os padrões telejornalísticos da TV aberta. São 2min44seg dos quais dois terços é preenchida (coberta, no jargão do jornalismo) com as imagens de antes, durante e depois do crime registradas pelo próprio assassino com um celular.

Figura 12 – A reportagem reproduziu o momento transmitido ao vivo, pela rede social do atirador, em que idoso é assassinado



Fonte: YouTube – Canal Fabio Borges TV. Autoria: RedeTV News

O repórter Fabio Borges mapeia o caso. Em Cleveland, estado norte-americano de Ohio, o assistente social Steve Stephens dirige pelas ruas praticamente vazias do domingo de Páscoa, encontra a esmo o idoso de 74 anos, sai do carro e o mata com dois tiros na cabeça. Antes, de executar a vítima, Robert Godwin, o assassino pede para que ela repita o nome de uma mulher. Stephens transmitiu todo o trajeto e o assassinato ao vivo pelo Facebook. O estampido dos tiros é repetido por duas vezes. Em ambos a imagem é congelada pela edição no momento em que o disparo atingiria a cabeça do outro homem. O vídeo ficaria ainda disponível por mais três horas na rede social, de onde foi removido e o proprietário teve sua conta excluída.

A reportagem, em seguida, mostra outro vídeo gravado pelo matador. Nele, desabafa que perdeu a namorada e também muito dinheiro em

⁵² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V2rMDVC_v9w>. Vários acessos em 2017

jogos. Em um primeiro abre-áudio⁵³, Stephens diz que não tem mais opções. Em seguida confessa que já havia matado outras pessoas e avisa que vai matar quantas outras puder. Só então, a 1min22seg, as primeiras imagens profissionais, provavelmente de agências de notícias, aparecem. A polícia local e também o FBI, polícia federal estadunidense, não confirmam outros assassinatos do homem, mas que estão à procura do foragido. O repórter só aparece ao final do material, em frente à sede do Facebook em Los Angeles, para informar que a empresa não coaduna com aquele tipo de publicação e que retirara a publicação do assassino.

O *reality show* macabro de Steve Stephen traz à tona uma salutar reflexão sobre o *egocasting* e o seu desejo imanente de atenção a qualquer custo. Maria Rita Kehl atenta que o esta sanha narcisista “é o avesso dos ideais” em uma sociedade em que a imagem do Outro é substituída pelas imagens multiplicadas de si. Para ela:

A substituição do espaço público pelo espaço da visibilidade televisiva, cujo poder de transmissão de imagens vem abarcando parcelas cada vez mais amplas da vida, consolidou uma espécie de ficção totalitária que articula jornalismo, entretenimento e publicidade numa mesma sequência ininterrupta de imagens, regidas pelas leis da concorrência comercial (KEHL, 2004, p. 156, grifo da autora).

O que Kehl reitera é que o sujeito contemporâneo sofre com a perda da dimensão pública “de seus atos e sua existência” (KEHL, 2004, p. 160) em um sistema em que “a fama torna-se mais importante do que a cidadania” nem que, para isso, seja necessário submeter-se a “gincanas de horrores” (id., p. 143-144). Se a autora falava especificamente dos *reality shows* orquestrados das emissoras de TV, este descritivo é ajustável a outras formas de *egocasting*.

Além de premeditar o assassinato, Stephens premeditou a própria exibição de si nas redes sociais, já que registrou todo o processo que culminou na morte de sua vítima escolhida aleatoriamente. É possível que ele

⁵³ Recurso da edição em que o som ambiente do vídeo, que fica em segundo plano durante a narração do repórter, é elevado para que o telespectador possa ouvir detalhes de uma fala ou ruído. É uma ferramenta importante que oferece mais dramaticidade no decorrer da reportagem

não tenha premeditado ganhar necessariamente notoriedade nos telejornais. Todavia, na “superprodução de imagens da realidade” de um mundo saturado pelos meios de comunicação (JAGUARIBE, 2007, p. 17), percebemos que importa menos o meio que a mensagem.

Jaguaribe alerta, com tenaz simplicidade, que à medida “em que há uma crescente demanda pela realidade, ela também é crescentemente contestada” (id., loc. cit.). A realidade, com suas fronteiras esgarçadas pela elasticidade espaço-temporal das novas mídias impulsionadas pela velocidade da internet, provoca no indivíduo uma fissão entre público e privado na qual suas tragédias pessoais também são compartilhadas de forma literal. No caso de Stephens, a literalidade arrolou-se de forma ironicamente trágica.

Tanto Jaguaribe (2007) quanto Sibilia (2008) concordam que esta sociedade de realidades elásticas, a ficcionalização estetizada do real é parte da vida cotidiana (SIBILIA, 2008, p. 196). A pesquisadora argentina ressalta que “tudo vende mais se for real, mesmo que se trate de versões dramatizadas de uma realidade qualquer (id., loc. cit.). Com a fronteira entre real e ficção cada vez mais esmaecida pela virtualização da comunicação impulsionada pela internet, o indivíduo, para se fazer percebido “como plenamente real”, deverá ter sua realidade “intensificada e ficcionalizada com recursos midiáticos” (id., p. 197).

Portanto, vemos em Steve Stephens um homem tanto enlouquecido quanto plenamente sóbrio em torno de sua existência ao ver necessário usar a rede social como confessionário e testemunha de seu desencanto com a realidade *off-line* de sua vida fora das redes. Quando se registra nas redes sociais por meio de seu celular, fala ao mesmo tempo com a possibilidade de milhares de pessoas a quem se conecta em sua rede quanto para consigo próprio. A autocomunicação, assim, pode ter epistemologicamente dois tristes sentidos: de comunicação autossuficiente, em que o usuário depende somente de si para utilizar ferramentas que possibilitam a comunicação, quanto falar a si próprio, meio a uma multidão de outros indivíduos autocentrados.

4.6 “Ladrão e vacilão”: o grotesco e a (in)justiça com as próprias mãos

O fetiche que envolve tortura e registro não é novidade. Há um vasto registro de experimentos, extermínios e corpos sendo desovados efetuado pelos nazistas no período do III Reich⁵⁴. Execuções públicas de condenados à morte, como a forca dos ingleses ou a guilhotina francesa, além da multidão de curiosos, atraía artistas – e, depois, fotógrafos – em busca de um registro que rendesse dinheiro ou fama. Um outro exemplo, como visto anteriormente, é a flagelação de Fabiane de Jesus, foi amplamente registrada fria e minuciosamente por espectadores que, entremeados por uma tímida revolta aqui e acolá, pouco fizeram para que o suplício terminasse.

As câmeras-arma dos novos tempos seguem tão sedentas de imagens do bizarro, do flagrante e do absurdo quanto as imagens-testemunhas de outrora. A diferença, claro, é uma documentação imediata e discreta do alvo. Em fevereiro de 2018, uma moradora de Curitiba registrou, de dentro de sua casa, momentos de agonia de uma criança expulsa do carro pela mãe⁵⁵. Os gritos de desespero da menina viralizaram pelas redes sociais e em reportagens em todos os telejornais nacionais (**figura 13**). Enquanto a mulher gravava o vídeo, parecia perguntar a alguém, pessoalmente ou por telefone, o que deveria fazer.

Parece um tanto óbvio que, nesta situação, a primeira atitude a ser tomada é chamar a polícia por meio do telefone 190. Entretanto, a usuária do celular pensou por bem seguir gravando. Não cabe aqui, é claro, um julgamento sobre o seu desejo de registrar, mas sim, levar à reflexão o ato quase involuntário de sacar um equipamento e direcioná-lo para registrar algo que foge ao comum. Há duas explicações plausíveis: uma, a de que um flagrante pode servir de prova de um possível, neste caso, crime; e, outra, o

⁵⁴ Ver em *Combate à negação do Holocausto: as provas do Holocausto apresentadas em Nuremberg*. Disponível em:

<<https://www.ushmm.org/wlc/ptbr/article.php?ModuleId=10007271>>. Acesso em: 23.fev.2018

⁵⁵ “PR: Mãe larga filha no meio da rua e arranca com carro” – **Brasil Urgente**. Disponível em: <<https://noticias.band.uol.com.br/brasilurgente/videos/16390261/pr-mae-larga-filha-no-meio-da-rua-e-arranca-com-carro>>. Acesso em: 08.mar.2018

sucesso que causaria o compartilhamento deste mesmo flagrante nas redes sociais.

Figura 13 - Enquanto a menina grita pela mãe e corre em torno do carro, motorista segue em movimento



Fonte: Portal Band-UOL. Print de tela (2018)

Em outro caso, o de um adolescente de São Bernardo do Campo, São Paulo, a tortura foi registrada pelos próprios algozes. O Jornal da Record dedicou 3min15seg sobre o caso⁵⁶ no qual um homem tatua a cabeça de um jovem depois de ele ter furtado uma bicicleta na pensão em o tatuador e o homem que faz o registro moravam. Quem faz as imagens é um pedreiro que, ironicamente, já havia sido condenado por roubo. A reportagem é iniciada com o fato jornalístico então mais atual, a transferência do tatuador para a penitenciária da cidade. As imagens mostram, em *off* da repórter, a pensão onde tudo aconteceu.

Para demonstrar a situação grotesca, aos 15seg de reportagem, um abre-áudio do vídeo, gravado com um celular por Ronildo de Araújo, mostra a mão do tatuador Maycon dos Reis apoiando a cabeça do garoto, cujo rosto foi desfocado. Maycon pergunta ao jovem franzino o que ele gostaria de fazer hoje e ele, acuado, afirma com um monossilábico “é”. Ronildo e Maycon, então, perguntam ao mesmo tempo o que ele gostaria de ter escrito, ao que o jovem responde, visivelmente pressionado, “ladrão”. A edição corta

⁵⁶ “Vídeo mostra jovem sendo tatuado à força na cabeça” (Jornal da Record, 12/06/2017). Disponível: <<https://noticias.r7.com/jornal-da-record/videos/video-mostra-jovem-sendo-tatuado-a-forca-na-cabeca-12062017>>. Acesso em: 28/03/2018

para o momento em que a tatuagem já está acontecendo e o abre-áudio da máquina de tatuar, com seu ruído intermitente, permanece por alguns segundos (**figura 14**).

Aqui, o *punctum*⁵⁷ – emprestando a expressão cunhada por Roland Barthes sobre a fotografia – da reportagem que arremata o grotesco é o funcionamento do aparelho. O efeito sonoro da pergunta cínica do torturador (“O que você gostaria de fazer hoje? Tatuagem?”) associado ao ruído do equipamento, ainda que por poucos segundos, demonstram a situação grotesca de agonia sofrida pelo rapaz acuado. Por grotesco, emprestamos aqui as definições elencadas pelos jornalistas Muniz Sodré e Raquel Paiva em *O império do grotesco* (2002).

Figura 14 - O tatuador pergunta ao jovem se ele deseja fazer tatuagem (1), em seguida (2), a tatuagem começa a ser feita e resulta na mensagem escrita na testa da vítima (3); em 4, a bicicleta furtada pelo menor



Fonte: Portal R7. Prints de tela (2018, montagem nossa)

Para os autores, o grotesco “funciona como uma catástrofe” ao que é tido como gosto. É uma “mutação brusca, da quebra insólita de uma forma canônica, de uma deformação inesperada” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.

⁵⁷ Em seu livro *A câmara clara* (1980), clássico sobre a teoria da fotografia, Barthes classifica a experiência estética da imagem fotográfica como seu todo objetivo, o *studium*, e o subjetivo que mora em detalhes que mudam conforme o olhar de cada *spectator*, o observador, o *punctum*.

25). Do italiano *grotto* (referente à gruta ou porão), o grotesco não é o contrário do belo, antes, é o belo “de cabeça pra baixo (id., ibid., p. 19), aquilo que foge ao estabelecido por normalidade ou conforto. Dado que é convertido apenas em valor estético em Kant, até o século XVII, o belo ainda era associado ao bom e ao virtuoso (id., ibid., p. 14), resultado da simetria entre virtude e ética.

Sendo o grotesco uma suspensão do gosto – e gosto, para Sodré e Paiva, é uma construção de juízos de valores a que o indivíduo e uma sociedade é inserido de acordo com seu tempo e seu meio (op. cit., p. 16) – tomamos aqui o espetáculo dado como show de horrores involuntário exibido na TV. A configuração é formada por várias camadas: um garoto, usuário de drogas e portador de problemas psiquiátricos, é flagrado por dois moradores da pensão – um deles já condenado por roubo – por ter roubado a bicicleta de um terceiro morador. Este último, em entrevista à reportagem, se diz contrário à atitude violenta dos colegas de pensão, já que é portador de deficiência, usa muletas e a bicicleta é adaptada a quem tem somente uma perna (**figura 15**).

Figura 15 - Dono da bicicleta, Ademilson é portador de deficiência e afirmou ser contra a violência causada pelos colegas de pensão. Segundo ele, “o menino não ia muito longe com uma bicicleta dessa”



Fonte: Portal R7. *Prints* de tela (2018, montagem nossa)

Sodré e Paiva apontam que a televisão, em especial a TV aberta, é a mídia em que o grotesco se concentra por fatores, além da evidente imagem em movimento, como: a massividade, a publicidade, o modo de produção fordista e, mais atualmente, uma suposta interatividade. A massividade televisiva, de acordo com os pesquisadores, é incentivada desde os primórdios do meio no Brasil como contraposição ao conteúdo culturalista da rádio (SODRE e PAIVA, 2002, p. 112). É a extensão da feira livre e da praça

pública, seus burburinhos e casos, publicizada na TV e recriada por meio do auditório. Na ausência de um público visível, o auditório e sua claqué fazem as vezes de espaço público midiático (id., ibid., p. 113).

Se o ambiente de “feira livre”, portanto, foi ressignificado pelo programa de auditório, como pôde ser visto com o Cassino do Chacrinha (Rede Globo) e Topa Tudo por Dinheiro (SBT), em que o bizarro e o grotesco eram a matéria prima para conquistar o público, no telejornalismo, ambos têm o revestimento de credibilidade calcado na notícia. Se os apresentadores do telejornal não atiram peças de bacalhau ou legumes ao auditório (presumido pelo olhar do telespectador representado pela câmera), o grotesco recebe uma roupagem solene de interesse público.

Não que a situação do jovem tatuado à força seja de interesse público “menor”, afinal, em um momento da sociedade em que as violências – tanto física quanto simbólica – ganham mais visibilidade nas mídias, a violência gratuita sofrida pelo menor espanta pela crueza da motivação e do registro, feito para ser compartilhado pelas redes. Para os jornalistas, o grotesco enquanto informação é “uma espécie de projeto de cultura nacional-popular, que não tinha sido conseguida pelo cinema ou qualquer outro tipo de espetáculo no Brasil” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 116).

Ainda que a intenção da equipe de jornalismo e seus dirigentes tenha sido forçosamente a de noticiar o fato jornalístico, esta estética da visibilidade é parte do processo social em que a televisão atual encontra-se inserida. Esta interpretação dos pesquisadores é reiterada por Serra (2003), quando diz que tal estética não se refere aqui ao “belo” ou “artístico”, mas traz referência essencialmente àquilo que deriva de seu radical grego *aisthesis*, que é compreensão dos sentidos ou a faculdade de sentir (SERRA, 2003, p. 15).

Sendo a lógica da sensação, segundo o autor, a “lógica da sensação”, o que é ofertado ao público é o “prazer”, independentemente se este se refere ao belo ou, como é no caso em análise, o “feio” ou “grotesco”. Para Serra, “o prazer constitui-se como uma mediação fundamental, como um dos critérios fundamentais mediante os quais se efetua a nossa seleção dos produtos televisivos em particular e midiáticos em geral” (SERRA, 2003, p. 16).

Para o autor, longe de ser uma cópia da realidade cotidiana, a estética da visibilidade proporcionada pela TV é uma realidade si, que sacia o espectador ao mesmo tempo pela proximidade da tela, quanto pela distância do imaterial produzido pela imagem (id. Ibid., p. 21).

Entretanto, vemos com a tatuagem à força, apresentada pela reportagem, assim como tantas outras situações em que há o registro por meio do CGU, que não há a criação de uma nova realidade, mas sim uma realidade editada como seria, por exemplo, qualquer álbum de fotografias. A sucessão de fatores que torna bizarra a situação em que um jovem com problemas psiquiátricos tem sua cabeça marcada por um tatuador e seu comparsa, já condenado por roubo, após furtar a bicicleta de um homem portador de deficiência física, não é obra de ficção. Assim como a ficção é, aliás, uma cópia daquilo que temos como realidade.

Para o telejornalismo, a confluência entre flagrante (o registro da tortura efetuado pelos próprios algozes) e inesperado (uma testa tatuada após o roubo de uma bicicleta que só tem um pedal, utilizada por homem de muletas) torna o grotesco tanto notícia quanto estética. É provável que, na falta das imagens feitas por um celular, a notícia seguiria sendo dada. Mas é fato que a notícia acompanhada do grotesco flagrante é um espetáculo muito mais estético – no tocante a sensação e prazer – do que apenas um fato noticioso.

4.7 “De graça, o cara chega e atira na minha perna”: o *egocasting* e as armas que disparam projéteis e imagens

Em seus artigos *As imagens que nos devoram: antropofagia e iconofagia* (2000) e *Podem as imagens devorar os corpos?* (2007), Norval Baitello Jr. desenvolve o conceito de iconofagia citado anteriormente neste trabalho. Para o jornalista, na iconofagia “somos devorados pelo abismo que tem como porta triunfal de entrada... uma imagem” e que transforma os corpos em imagem (BAITELLO JR., 2000, p. 5).

Baitello Jr. aponta para o silogismo de que toda ingestão infere uma excreção. Para a iconofagia, ele lança o problema: “E quando as imagens nos devoram, produzem elas imagens excrementais ou seres humanos excrementais? De qual natureza serão os detritos das imagens devoradoras?” (BAITELLO JR., 2000, p. 6). O pesquisador afirma que a voracidade iconofágica é causa e consequência da hiperinflação de resíduos imagéticos gerados pelas máquinas de imagens contemporâneas. E nesta obesidade mórbida midiática, “de devoradores indiscriminados de imagens, passamos a ser indiscriminadamente devorados por elas” (id., loc. cit.).

Anos depois, Baitello Jr. lança outra problematização: podem as imagens devorar os corpos? A pergunta-título do artigo (2007) trata então da morbidez não somente simbólica, mas literal pela imagem, a ponto de o autor falar de uma “ecologia” da imagem (BAITELLO JR., 2007, p. 77). Mais uma vez, ele indica que as máquinas de imagens nos cercam e, com elas, a sociedade é um franco-atirador de imagens que nos torna predadores-vítimas de corpos iconofágicos. O autor, por fim, não fala de uma morte literal esperada a partir do título, mas conclui que, na era da iconofagia, a constante nascimento-vida-morte é repetida a cada novo olhar sobre as imagens.

Por vezes, entretanto, as máquinas de imagens e as máquinas de morte se confrontam. Nos Estados Unidos, por exemplo, é cada vez mais comum que os policiais e suas viaturas tenham câmeras acopladas a fim de registrar as abordagens. Na Rússia, por causa de leis de trânsito não tão severas, é usual que motoristas tenham também câmeras instaladas nos veículos para registrar eventuais sinistros e comprovar estragos. No Brasil, tem sido comum o registro, além de acidentes, de assaltos sofridos por motociclistas com equipamentos instalados nos capacetes.

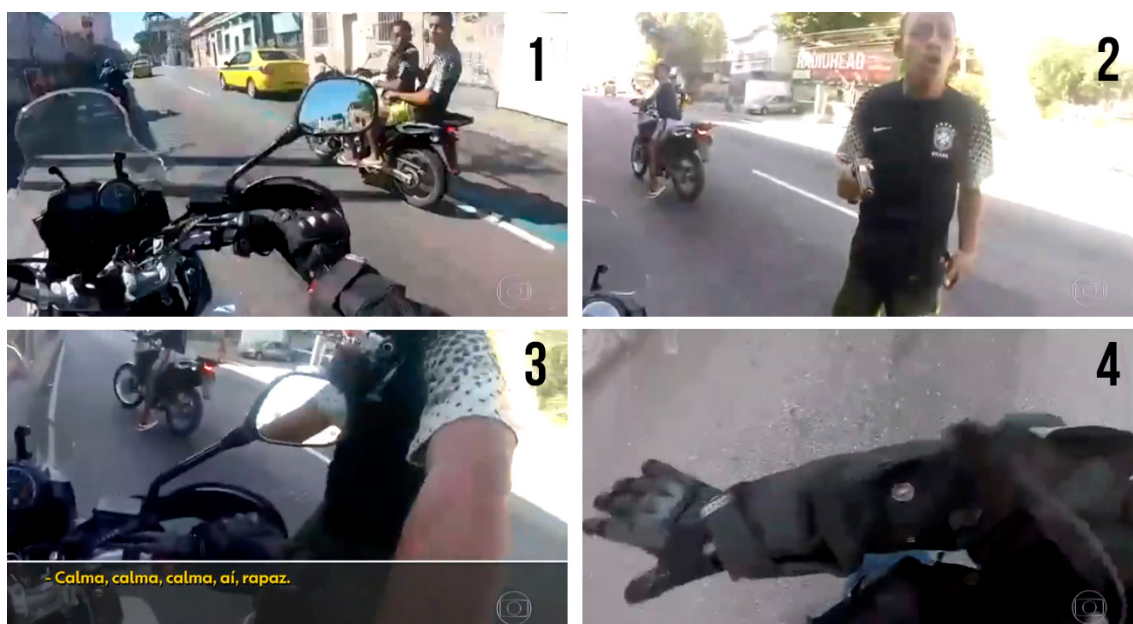
Na reportagem “De graça, o cara chega e atira na minha perna”, conta motociclista que filmou assalto em que foi baleado no Rio” (Jornal Nacional, 2018)⁵⁸, a troca de tiros – imagem e projétil – é anunciado antes

⁵⁸ Exibida em 14.maio.2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/de-graca-o-cara-chega-e-atira-na-minha-perna-conta-motociclista-que-filmou-roubo-no-rio.ghhtml>>. Acesso em: 15.maio.2018

mesmo da exibição da matéria, na cabeça⁵⁹ dita pela apresentadora. A jornalista Renata Vasconcellos anuncia laconicamente: “Mais um caso de violência foi filmado pela própria vítima no Rio de Janeiro” e as imagens, que mostram a visão do piloto, iniciam. É possível ver as mãos no guidão da motocicleta, como se fosse um vídeo em primeira pessoa. A gravação, na qual se ouve o ruído do motor em funcionamento, leva o espectador a se colocar no lugar do motociclista, em uma realidade virtualizada (**figura 16-1**).

Em seguida, a câmera do motoqueiro registra a chegada de outra moto com os dois assaltantes, que o ultrapassam e fazem a abordagem (**figura 16-2**). O primeiro abre-áudio depois da locução é do pedido de calma feito pela vítima (**figura 16-3**). Enquanto o outro aguarda, estacionado, um dos bandidos ameaça o homem com um revólver para que desça e entregue a moto. Feito isso, o assaltante armado dá uma coronhada no capacete do motociclista que sai correndo e, ainda assim, leva um tiro na perna (**figura 16-4**).

Figura 16 - O piloto registra a ultrapassagem dos assaltantes (1); um deles, armado, o aborda e pede para que desça (2); a vítima pede calma (3), mas ainda assim leva uma coronhada e, em seguida, um tiro na perna (4)



Fonte: Portal G1 – Rede Globo. *Prints* de tela (2018, montagem nossa)

⁵⁹ “Cabeça” é o texto lido pelo locutor ou apresentador antes da exibição da reportagem. É ela que contém o lide da notícia, em que está o fato mais importante da matéria.

Sendo um testemunho impossível para o telejornalismo não fosse o registro particular, a narrativa visual em primeira pessoa da câmera remete ao *egocasting*, já citado neste texto. Aqui, vê-se este conceito levado ao extremo, assim como no item 4.5, em iconofagia é testemunha e motivo de morbidez. No caso da reportagem em questão, não houve uma morte literal, porém seu risco. É também possível que, ao saberem da existência de uma câmera registrando o ato, os criminosos tomassem uma atitude ainda mais trágica do que “apenas” dar um tiro na perna da vítima.

Aqui, relembremos a estetização da violência característica do capitalismo artista destrinchado por Lipovetsky e Serroy (2015). Não a violência enquanto tema já explorado pelo cinema e pela fotografia, e mesmo pela ficção televisiva. Mas aquela em que foge do foro íntimo e privado para ganhar o conhecimento do mundo por meio das redes (LIPOVETSKY e SERROY, 2015, pos. 768). Bauman aponta que “o combate ao crime, como o próprio crime e particularmente o crime contra os corpos e a propriedade privada, dá um excelente e excitante espetáculo, eminentemente assistível” e que este espetáculo não são apenas testemunhos da realidade, mas também novas formas de “representação dramatizada” (BAUMAN, 1999, p. 116).

Loureiro (2008) nos diz que esta “nova” sociedade emergente de uma midiatização “hiperpersonalizada” demanda também uma “hiperescolha” de conteúdo a partir da vontade individual “de emitir e definir o que se quer ver, ouvir e ler” (LOUREIRO, 2008, p. 327). Este hedonismo coletivo, por assim dizer, característico do *egocasting* pesquisado pelo autor possui três elementos fundamentais: a personalização, o controle e a participação. O que parece ser uma definição bastante otimista de um processo democrático cai, pelo menos perante o telejornalismo, nas redes da filtragem sob o expediente de interesse público. Em outras palavras, as redações vão exhibir aquilo que considerarem relevantes enquanto noticiabilidade e, claro, rentabilidade, ainda que o fator lucro não esteja explícito em suas decisões.

A principal diferença, entretanto, entre o *gatekeeping* da TV pré-internet – ou, sejamos mais específicos, da era pré-*egocasting* – está no meio em que mais tem buscado seu conteúdo, que é a própria internet. Uma busca simples por “motorista filma roubo moto” no site de compartilhamento de

vídeos Youtube⁶⁰ resultou dezenas de vídeos nos quais o *modus operandi* é similar ao presente exemplo: um motociclista que registra um roubo com a própria câmera (**figura 17**). Há ainda, dentro do resultado, outras centenas de postagens que relacionam motocicletas e registros individuais, como de colisões e atropelamentos. Em redes como o aplicativo comunicador WhatsApp, a difusão de vídeos, muitos de veracidade duvidosa, é imensurável.

Figura 17 - Exemplos de vídeos sobre registros de assaltos a motociclistas depois de busca no site Youtube



Fonte: Site Youtube. *Prints* de tela (2018, montagem nossa)

Se por um lado, as redações continuam selecionando o que vai ser noticiado enquanto outros milhares de registros são “ignorados”, por outro, a internet é a porteira por onde estoura a manada destes outros milhares de conteúdos não televisionados. Loureiro aponta que o *egocasting*, isto é, “manifestações de produção e difusão de conteúdos multimídia centradas num indivíduo produtor-consumidor que partilha com o mundo um imaginário

⁶⁰ Disponível em:

<https://www.youtube.com/results?search_query=motociclista+filma+roubo+de+moto>. Busca efetuada em 01.ago.2018

hedonista”, faz emergir um “voyeurismo coletivo” (LOUREIRO, 2008, p. 328) que pouco depende da TV:

Parecem, assim, restar cada vez menos dúvidas de que a evolução atual da TV desenha acima de tudo um dispositivo progressivamente centrado num indivíduo capaz de ser ao mesmo tempo produtor, receptor e utilizador. Emerge do fluido uma Televisão feita essencialmente dos fluxos descontínuos de ligações biunívocas que se estabelecem e rompem no caldo disforme e cada vez mais indefinido de emissores e receptores: a TV do ego (LOUREIRO, 2008, p. 330).

Sónia Sá (2017a) alerta que o *egocasting* não é conceito novo. A TV *do it yourself* (do inglês, “faça você mesmo”) já foi vista em diversos projetos alternativos e jornalísticos desde as primeiras décadas da televisão. Para a autora, a grande diferença entre as antigas experiências das atuais é que o espectador-editor-publicador deste conteúdo é quem decide quando e onde postar, sem a necessidade de uma instância superior (SÁ, 2017a, p. 105). Sá diz que, ao contrário da TV, a experiência é ubíqua e o tempo demandado pela transmissão televisiva não pauta o tempo do (tele)espectador como antes:

(...) ele [espectador] decide a que horas quer ver um determinado conteúdo, como e onde o quer ver, o que lhe permite ser um espectador com maior independência das grelhas definidas pelos programadores, ainda que a televisão mantenha o trunfo da transmissão dos acontecimentos em direto, sendo esta conexão com o tempo real que a continua a distinguir dos outros meios. Ainda que a internet possibilite o acesso imediato e a partilha constante, ela continua a não assentar nas mesmas promessas da televisão em direto e não apresenta a mesma tensão narrativa (SÁ, 2017a, p. 105).

Vemos, assim, que tanto o caso do motociclista, produtor do conteúdo em que registra o assalto de que é vítima e do qual sai ferido, como tantos outros vídeos similares, o objetivo primário é o de ter uma experiência televisiva de si. O vídeo, que gerou reportagens em redações nacionais e internacionais, certamente foi enviado por ele de alguma forma eletrônica, seja por aplicativos de comunicação ou como postagem e redes sociais. Sá nos diz, portanto, que o espectador-gerador do *egocasting* assume o risco não só de consumir tanto quanto ser consumido pelo seu próprio registro (SÁ, 2017a, p. 107).

Para o telejornalismo, é uma alternativa eficaz e barata para a realidade aumentada. Em um processo no qual a empatia sensorial é gravada em primeira pessoa, recurso eficaz no cinema e em jogos eletrônicos, as câmeras de ação mostram-se eficientes matérias-primas de espetáculo. O *found footage* do jornalismo televisivo tem pouco de perdido. Antes, são achados que rendem audiência e, assim como no cinema, custam pouco para ir ao ar.

4.8 O Caso Tatiane Spitzner: a ubiquidade silenciosa da morte

No dia 03/08/2018, a edição do Jornal Nacional (Rede Globo) dedicou quase sete minutos – uma “eternidade” em relação ao segundo publicitário mais caro da televisão brasileira – ao caso da advogada morta em Guarapuava⁶¹. Tatiane Spitzner morreu no dia 22 de julho do mesmo ano após cair do apartamento onde morava com o marido, suspeito da morte. Ele tentou fugir depois do fato, mas foi preso pela polícia. Até então indiciado por feminicídio, ele alegava inocência ao afirmar que a esposa havia se atirado da sacada. O caso teve repercussão nacional. Entretanto, a imprensa teve acesso a imagens de segurança do prédio, arredores, elevadores e garagem, que registraram diversos momentos de violência sofrida por Tatiane pelo marido minutos antes da morte dela.

Entre cabeça e nota retorno⁶² a reportagem durou 6min52seg e, destes, 5min20seg eram compostos de imagens não produzidas por profissionais de televisão. A reportagem cria um tour de vigilância em torno dos momentos finais da advogada. A jornalista Malu Mazza narra o trajeto entre chegada e morte de Tatiane por meios das câmeras instaladas dentro e fora do edifício. A câmera instalada na marquise do prédio mostra a chegada e uma

⁶¹ “Imagens mostram advogada que caiu de prédio sendo agredida pelo marido”, Jornal Nacional, 03.ago.2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2018/08/03/imagens-mostram-advogada-que-caiu-de-predio-sendo-agredida-pelo-marido.ghtml>>. Acesso em: 15.ago.2018

⁶² Também chamada de nota pé, é uma nota lida ao vivo no final da reportagem, para informações complementares sobre o fato noticiado.

das agressões sofridas pela vítima, enquanto outros equipamentos colocados na garagem gravam outras cenas de violência (**figura 18**).

Figura 18 – O casal chega ao condomínio (1); antes de entrar na garagem, o marido agride Tatiane no detalhe destacado pela reportagem (2); uma das câmeras da garagem registra uma outra agressão antes de mesmo de estacionar na vaga (3); Luís Felipe Manvailier espanca a esposa novamente, já com o carro parado (4)



Fonte: Portal G1. *Prints de tela* (2018, montagem nossa)

Figura 19 - Tatiane tenta escapar do marido na garagem (1) e depois correndo até o elevador (2), onde é alcançada por Luís Felipe, que a agride durante todo o trajeto (3 e 4)



Fonte: Portal G1. *Prints de tela* (2018, montagem nossa)

Como se fossem atos teatrais ou tomadas cinematográficas, o percurso fatal é ambientado em diversos registros (**figura 19**) narrados em pormenores pela repórter, que entra em passagem aos 3min12 da matéria. Ela conta aquilo que o privado não registrou: o que aconteceu dentro do apartamento. De lá, vizinhos teriam ouvido gritos de socorro que duraram quinze minutos. Malu Mazza avisa que há registros da queda de Tatiane, mas que a imagem é muito forte. Em seguida, o corpo de Tatiane, desfocado em edição, é mostrado por uma segunda câmera de segurança instalada na marquise (**figura 20-1**). No quadro seguinte, Luís Felipe o carrega para dentro do condomínio, registrado em uma outra câmera do saguão do edifício. Certamente por se tratar de uma cena desagradável, por causa do estado do corpo, a imagem é mostrada sem movimento, em *still* (**figura 20-2**).

Na sequência, um recurso de edição consegue mostrar acontecimentos simultâneos gravados por câmeras distintas. É interessante observar a movimentação externa, com a chegada da polícia, e a interna, no elevador e na garagem (**figura 20-3,4**). Enquanto a polícia observa o corpo da mulher, o marido tenta limpar vestígios de sangue no elevador e, em seguida, desce até a garagem. A simultaneidade de imagens díspares em conjunto com toda a narrativa audiovisual precedida constrói um efeito de ubiquidade em que o panóptico aqui parece estar invertido ou, então complementar. Invertido porque ao invés de uma só pessoa estar observando os acontecimentos, são as câmeras que estão em todo lugar, dispostas a registrar ao menor sinal de movimento⁶³. Complementar porque, além de observarem tudo ao tempo todo, quando vão a público, também compartilham sua ubiquidade com o observador.

A ubiquidade percebida nesta montagem – no sentido de edição quase cinematográfica, deixemos claro aqui – remete ao que Moretzsohn (2002) chama de efeito de Big Brother, quando é possível selecionar (no caso dos assinantes) quais câmeras escondidas se quer

⁶³ A maioria das câmeras de segurança atuais têm sensor de movimento para economia de tempo e memória dos equipamentos.

acessar. Para a autora, os espectadores “passam a comprar menos notícias cotidianas do que adquirir instantaneidade, ubiquidade ou, em outras palavras, compram sua participação na contemporaneidade universal (MORTEZSOHN, 2002, p. 12).

Figura 20 - O corpo de Tatiane jaz na calçada (1), de onde o marido leva para dentro do apartamento (2); enquanto a polícia chega e observa o corpo da mulher morta, Luís Felipe tenta limpar vestígios de sangue no elevador (3) e, depois, desce até o carro estacionado na garagem (4)



Fonte: Portal G1. *Prints* de tela (2018, montagem nossa)

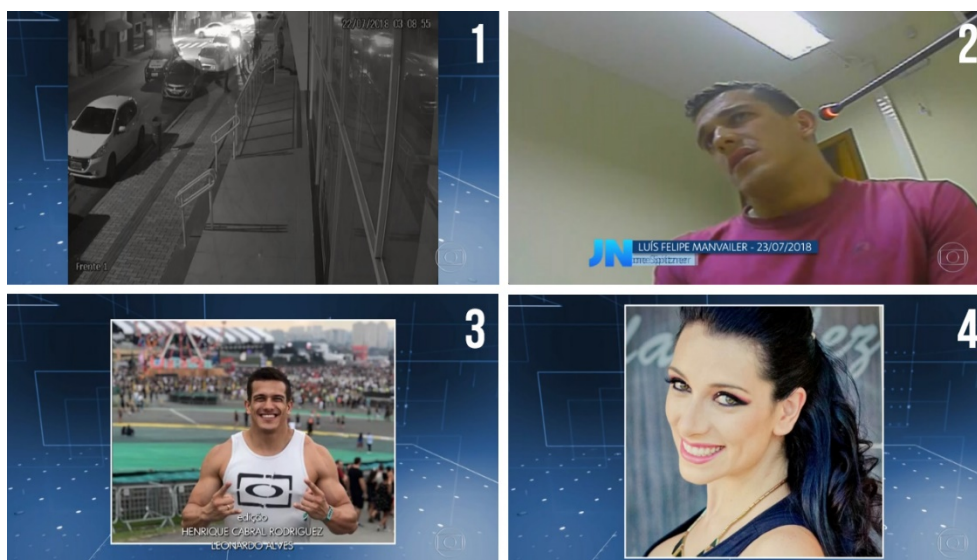
Na reportagem em questão, o espectador assiste, impotente, às imagens silenciosas⁶⁴ de diversas – pelo menos dezesseis – câmeras que registram o suplício de uma mulher perante sua morte iminente. Os equipamentos foram instalados e são supervisionados por pessoas, mas não havia ninguém, até onde se sabe, que assistisse aos seus registros naquele momento. Ironicamente, enquanto ainda há movimentação da polícia nos arredores do prédio, uma das filmadoras registra a fuga de Luís Felipe (**figura 21-1**).

Já próximo de ser finalizada, a reportagem ainda mostra, em abre-áudio, um depoimento dado por Luís Felipe à justiça em que alega

⁶⁴ A maioria das câmeras de segurança não registra sons porque, além de serem mais acessíveis, a decodificação de áudio tornaria os arquivos de gravação ainda mais pesados.

inocência, gravado por câmera própria da instituição (**figura 21-2**). Para identificar os envolvidos no fato, a equipe opta por mostrar fotos dele e de Tatiane, retiradas de redes sociais ou enviadas pela família (**figura 21-3,4**). Dois promotores de justiça responsáveis pelo caso, em coletiva de imprensa, afirmam que a vítima foi agredida por mais de vinte minutos com base nos registros e que não dúvida de que foi vítima de feminicídio, quando uma mulher é morta pelo fato de seu gênero.

Figura 21 - No destaque, o carro de Luís Felipe, que foge enquanto a polícia permanece do lado de fora do edifício (1); uma *webcam* grava depoimento do agressor, já capturado (2); a reportagem ainda exibe duas fotos dos cônjuges, já que as imagens das câmeras de segurança não têm alta definição (3 e 4)



Fonte: Portal G1. *Prints* de tela (2018, montagem nossa)

A afirmação dos promotores é indicação de que, não só para o jornalismo, mas também para todos os órgãos que tem como princípio uma “verdade”, estes registros são fundamentais para cancelar a veracidade. Para a pesquisadora portuguesa Anabela Gradim (2015), este é um dos recursos que o jornalismo lança mão para afastar-se do infotainment, ou seja, dos programas distrativos com cunho informativo, a que chama ironicamente de “analgésico pós-laboral” (GRADIM, 2015, 76).

Após a reportagem, a apresentadora diz, em nota pé, que a defesa de Luís Felipe aguarda laudos e perícias para comprovar a veracidade das provas, assim como a reconstituição do crime com a presença dele.

Perante a sucessão de gravações e a ubiquidade de câmeras por onde passou, parece ser difícil ao agressor escapar da realidade ofertada por seus registros e demandada por uma sociedade para qual vigilância e voyeurismo não tem proximidade apenas no dicionário.

O Caso Tatiane demonstra que os dispositivos de visibilidade ao mesmo tempo que invadem o espaço privado, também podem ser de interesse público. A sociedade brasileira contemporânea, a passos ainda miúdos, tem reagido ao machismo e ao feminicídio de forma a escancarar o foro privado, antes domínio absoluto do patriarcado, para que situações, como a da advogada morta, sejam evitadas e, quando não, justicadas. Para além do (hiper)espetáculo multitelas, um olhar múltiplo sobre o que, até então, não era registrado.

CONSIDERAÇÕES (A)FINAIS

Como se espera de toda pesquisa em comunicação, há mais novas indagações que conclusões. As tecnologias geralmente não são “novas”, mas, sim, renovadas, reaproveitadas, remodeladas. Por causa das tecnologias contemporâneas, a televisão e, por conseguinte, o telejornalismo, vem sofrido alterações drásticas na relação com o espectador, o público e o privado. A presença formal do repórter e do repórter cinematográfico mantém sua importância, entretanto de forma equiparada à das imagens cujos conteúdos são gerados pelos usuários, o CGU.

Ter a condução da notícia não é mais apanágio do jornalista. Cada vez mais, e de forma massiva, o público quer se ver na TV de forma literal ou indireta. Literal quando se torna assunto da reportagem – e aí percebemos o fator narcísico embutido na visibilidade – e indireto quando este “flagra” o fato noticioso. “Ver-se na TV” também pode ser entendido como “na internet”, certamente extensão complementar da televisão, especialmente entre as gerações mais jovens. Os mais jovens, aliás, já têm desenvolvido sua personalidade em torno da midiatização da vida. O compartilhar, o curtir, o comentar, o perguntar e responder, o registro, quase tudo orbita pelos pixels. Estes jovens são os atuais espectadores e deles sairão os futuros jornalistas.

E qual é o papel do jornalismo neste momento de incertezas sobre o futuro e quais as necessidades da profissão? Primeiro, nós, pesquisadores, precisamos nos dar conta que nunca houve “certezas”. Em segundo, nossa profissão sempre oscila entre os perigos de uma democracia constantemente abalada, seja por interesses econômicos e/ou políticos. A internet nos trouxe as vantagens e as desvantagens do imediato. O jornalista hoje pode “apurar” um fato na velocidade de um clique. E qual o papel, repetimos, do jornalismo agora? Muito provavelmente o de intermediar. Cuidar em separar íntimo do público e do privado e o interesse público do privado.

Este trabalho referiu-se muito pouco ao jornalista individualmente, e não foi em vão. A função do jornalista – espera-se – não mudou. Se não há mais sustentação para o profissional “neutro” apregoado até

pouco tempo nas faculdades, segue firme o ideal de compromisso com os fatos e com todos os lados possíveis. Sabemos que a notícia, assim como tudo no capitalismo artista, é produto que se vende. Na televisão, onde cada segundo é muito caro e a disputa pela audiência é acirrada, o jornalista tem ainda novos desafios, para além de salários defasados, empresas eticamente questionáveis e ambientes de trabalho opressores.

Um deles é disputar espaço com as atuais formas de gerar conteúdo. O conteúdo gerado por usuário não é o principal, mas um dos responsáveis pela precarização de redações e desmantelamento de força de trabalho. Já é comum assistir, na TV, a reportagens produzidas por apenas um profissional com celular e, às vezes, microfone. É comum que repórteres de TV gravem entradas para portais da internet usando celulares. Este trabalho, mostrando uma ínfima parcela de exemplos, por questões de espaço, demonstra que já não se faz mais telejornalismo sem o CGU. Não mais se assiste a um telejornal sem que imagens oriundas de mídias terceiras sejam utilizadas.

O hiperespetáculo, que se difere do espetáculo debordiano essencialmente pela extrapolação intermediática que alarga as fronteiras entre a TV e suas celebridades, é marcado pela ubiquidade das câmeras e o compartilhamento imediato de suas imagens. Os dispositivos de visibilidade basicamente se dividem em duas funções: a de realçar o real e o de autenticar a realidade. O mesmo aparelho, um *smartphone*, por exemplo, que oferece filtros embelezadores de *selfies* ávidas por curtidas, é também a testemunha óptica do fato tido como verdade.

A discrepância entre os conteúdos vistos na televisão digital, especialmente a TV aberta, é curioso. Enquanto a ficção – telenovelas, seriados, especiais, filmes e telefilmes – tem investimentos espantosos em qualidade, tecnologia e efeitos especiais, o telejornalismo passa por um efeito contrário. A imagem das reportagens fica cada vez mais impura, mal enquadrada e mal definida. A cinegrafia perde espaço lenta e gradativamente para amontoados de registros que ressaltam o sabor do real. A chegada da exibição de altíssima definição parece dividir a imagem televisiva em hiperespetacular e *hipoespetacular* (do grego *hipo-*, inferioridade).

Ambos têm, como característica em comum, a função de servir ao capitalismo artista, como um de seus tantos produtos imateriais. A principal diferença está entre suas funções sensoriais. A imagem hiperespetacular já bem a conhecemos. Serve como deleite distrativo que, tal qual uma anfetamina imagética, exige paulatinamente mais e mais doses para satisfazer a olhos viciados em e por imagens iconofágicas. A *hipoespetacular* parece hoje um descanso, ou uma alternativa, à sua oposta. É a imagem que parece devolver os pés ao chão. Entretanto, o que vemos é tão somente uma nova forma de vício, ou melhor, de ciclo vicioso.

O último telejornal assistido por este autor, por exemplo, teve 62 minutos de duração. Deles, 6 minutos foram preenchidos pelos apresentadores enquanto 10min30 foram tomados pelas propagandas interblocos. Do restante, 15 minutos das imagens foram de imagens externas às equipes de jornalismo. Um quinto da duração do jornal foi feita por telespectadores e suas câmeras ou ainda, câmeras sem nenhum operador imediato por trás. Todas elas, de alguma forma, câmeras de vigilância. Imagens que pretendem ser a antítese da ilusão; testemunhas e promotoras ao mesmo tempo. Sua estética é estrategicamente “original” perante tantos outros efeitos visuais. Ela é a antítese também do “belo”.

Demonizar os novos aparatos e seu uso, além de inútil, é ingênuo, já que não existe *control+Z* nas tecnologias. Elas não se des-fazem. Outras (outras, mas não novas) estéticas se contornam a partir de seu desenvolvimento e a ética igualmente as acompanha. Relembremos o mal-estar causado nos primórdios das câmeras de segurança, especialmente em estabelecimentos comerciais. Atualmente, as placas de “Sorria, você está sendo filmado” sequer fazem sentido, já que as câmeras de incômodas passaram a fazer parte do cotidiano.

É possível que, em poucos anos, novas placas refiram-se a drones em todo o espaço aéreo, sob a cabeça dos transeuntes. Talvez seja comum, um dia, que os indivíduos tenham câmeras instaladas nos próprios globos oculares, que gravem tudo aquilo que veem. É possível que sequer existam “aparelhos” um dia, e tudo esteja ao alcance da íris e da retina. As vicissitudes causadas pelo novo sempre trazem com elas uma acomodação

depois de um período de resistência. Isso não significa que o jornalista deva aceitar a acatar a todas as novidades, nem quem todas elas sejam benéficas a si e à sociedade. Ao jornalista cabe, como lhe é atribuído, investigar e observar as várias facetas daquilo que investiga.

Comum a todas as reportagens observadas, presentes ou não neste trabalho, há a resistência de uma equipe que produz, grava, apura, investiga, edita e leva este material ao espectador. O desmantelamento sistemático de redações e a alteração de direitos da recente Reforma Trabalhista enfraquece a força de trabalho como um todo. De um profissional por vezes tratado como “supérfluo”, o enfraquecimento do jornalismo é um golpe sobremaneira. Além dos achaques patronais, já históricos, o jornalista ainda tem o desafio de lidar com novas relações sociais e individuais com a tecnologia e seu uso.

Habituar-se com discernimento a este desenvolvimento tecnológico é uma das formas de resiliência do jornalista. Ainda não há efetivamente métodos não-humanos de checagem de fonte ainda que haja tentativas mecânicas para isso. Duvidar ainda é o melhor parceiro da investigação. Utilizar os novos recursos – em especial e em questão, os CGU – é benéfico, desde que a parcimônia seja o limite do furo de reportagem. Grandes emissoras já possuem departamentos específicos de checagem desses conteúdos, o que é um avanço. É provável que este seja o jornalista “do futuro”: além de produzir notícia, averiguar a noticiabilidade gerada por usuários comuns de tecnologia.

Os interesses de mercado continuam sendo a mola-mestra da tecnologia. É importante lembrar que o CGU é um item barato, quase sempre gratuito, já que a moeda de troca não sofre inflação, que é o desejo de visibilidade impulsionado pelo usuário comum e instigado pelos próprios veículos de comunicação. Como pudemos ver (especialmente com Kittler), a guerra literal que impulsionou o avanço das mídias ópticas e, depois, as digitais, seguem também metafóricas nas novas disputas por mercado (se antes o motivo era especialmente o espaço geográfico, agora a razão é o espaço virtual).

Ressaltamos aqui que a tecnologia e seus novos conteúdos não são maus nem bons, mau pode ser o humano que o cria e o controla, e muitas vezes é controlado por eles. O papel do telejornalismo segue sendo, do mimeógrafo à realidade aumentada, o de informar o público sem heroísmos. O que faremos desses *media* e como faremos chegar a notícia ao público é sempre o desafio, e ele não muda. Os dispositivos de visibilidade só funcionarão enquanto o cérebro humano estiver por trás deles. Só farão sentido enquanto o corpo estiver em frente a eles. Ao menos por enquanto.

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017
- BAITELLO JR., Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura**. São Paulo: Paulus, 2014 [livro eletrônico]
- _____. **As imagens que nos devoram: antropofagia e iconofagia**. São Paulo: Centro interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia, 2000. Disponível em: <<http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/viewdownload/7-baitello-junior-norval/5-asimagens-que-nos-devoram-antropofagia-e-iconofagia.html>>. Acesso em 20.jul.2018
- _____. Podem as imagens devorar os corpos? In: **Revista Sala Preta** (USP), v.1, p. 77-82, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4699/showToc>>. Acesso em: 20.jul.2018
- BARROS FILHO, Clóvis de. **Ética na comunicação**. São Paulo: Summus, 2008
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991
- BAUMAN, Zygmunt. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999
- BECKER, Beatriz. **A linguagem do telejornal: um estudo da cobertura dos 500 anos do Descobrimento do Brasil**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.
- BENJAMIN, Medea. **Drone warfare: killing by remote control**. Nova York: Verso, 2013 [livro eletrônico ed. para Kindle]
- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1985
- BRUNO, Fernanda. **Controle, flagrante e prazer: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades**. Revista Famecos. Porto Alegre, n. 37, dez. 2008. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4799/3603>>. Acesso em 15 dez. 2017

_____. **Estética do flagrante: controle e prazer nos dispositivos de vigilância contemporâneos.** Revista Cinética – Estéticas da Biopolítica. Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/cep/fernanda_bruno.htm>. Acesso em 2 ago. 2017

_____. **Máquinas de ver, modos de ser: visibilidade e subjetividade nas novas tecnologias de informação e de comunicação.** Revista Famecos, Porto Alegre, n. 24, jul. 2004. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3271>>. Acesso em 6 ago. 2017

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

CAPANEMA, Letícia. A televisão expandida: das especificidades às hibridizações. **Revista Estudos de Comunicação.** Curitiba, set-dez. 2008, v. 9, n. 20. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/16589>>

CARLÓN, Mario. **Coloquio Internacional sobre TV.** Buenos Aires, 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DK1D0BmEWc4>>. Vários acessos entre 2017/2018

_____. Repensando os debates anglo-saxões e latino-americanos sobre “o fim da televisão”. In CARLÓN, Mario e FECHINE, Yvana (orgs.). **O fim da televisão.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014

CASETTI, Francesco e ODIN, Roger. Da paleo à neotelevisão: abordagem semiopragmática. **Ciberlegenda.** Rio de Janeiro, 2012, n. 27. Disponível em: <<http://www.ciberlegenda.uff.br/index.php/revista/issue/view/34>>

CHAMAYOU, Grégoire. **Teoria do drone.** São Paulo: Cosac Naify, 2015

DeFLEUR, Melvin e BALL-ROKEACH, Sandra. **Teorias da comunicação de massa.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006 [ed. eletrônica para Kindle]

DUARTE JÚNIOR, João-Francisco. **O que é realidade?** São Paulo: Brasiliense, 1989

ECO, Umberto. **Sette anni di desiderio**. Milão: Bompiani, 1983

FOLEY, Michael. **A era da loucura**. São Paulo: Alaúde, 2011 [ed. eletrônica para Kindle]

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 1987

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

GRADIM, Anabela. A televisão no seu labirinto. *In* SERRA, Paulo et. al. (orgs.). **A televisão ubíqua**. Covilhã: LabCom, 2015 (impressão sob demanda)

GUIA A HISTÓRIA: TELEVISOR – UMA JANELA PARA O MUNDO. Ed. OnLine, 2016 [livro digital]

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

JORNALISMO ESPM. São Paulo: n.10, ano 3, jul-set/2014. Trimestral. ISSN 2238-2305

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

JENKINS, Henry. **Cultura de convergência**. São Paulo: Aleph, 2009

KEHL, Maria Rita. Visibilidade e espetáculo. *In* BUCCI, Eugênio e KEHL, M. R. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004

KILPP, Suzana. Imagens conectivas da cultura. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 17, n. 3, set./dez. 2010. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/8186>>. Acesso em 9 ago. 2017.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016

LEAL, Bruno. **Telejornalismo e autenticação do real** in MOTA, Itania (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009

LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 [ed. digital].

LOUREIRO, Luís M. Convergência e hipermodernidade: emerge a TV do ego. **Revista Prisma.Com**, Porto, n. 7, 2008. Disponível em: <revistas.ua.pt/index.php/prismacom/article/viewFile/670/pdf>.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Os exercícios do ver: hegemonia, audiovisual e ficção televisiva**. São Paulo: Senac, 2001

MARTINS, Maura. **Novos efeitos do real no jornalismo televisivo**. Covilhã: LabCom.IFP (ed. Universidade da Beira), 2017

MORETZSOHN, Sylvia. **A velocidade como fetiche – o discurso jornalístico na era do "tempo real"**. 2002. Dissertação de mestrado. Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/moretzsohn-sylviavelocidade-jornalismo-3.html>>. Acesso em 22 dez. 2017

MOTA, Itania (org.). **Televisão e realidade**. Salvador: EDUFBA, 2009

PORCELLO, Flávio et al. (orgs.). **#telejornalismo: nas ruas e nas telas**. Florianópolis: Insular, 2013

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

RECUERO, Raquel. **Redes Sociais na Internet: Considerações Iniciais**. E Compós, v. 2, 2005.

REVISTA DE JORNALISMO ESPM. Ano 3, n.10, jul-ago 2014, trimestral

ROTHSTEIN, Adam. **Drone**. Londres: Bloomsbury Publishing, 2015 [livro eletrônico]

SÁ, Sónia. **Jornalismo integrador: o noticiário televisivo na era da abundância informativa**. 2017a. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Universidade da Beira Interior, Covilhã. Disponível em: <<https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/4455>>

_____. **A autocomunicação de massa e a permeabilidade do jornalismo televisivo** in SERRA, Paulo e SÁ, Sónia (orgs). **Televisão e novos meios**. Covilhã: Labcom.IFP, 2017b

SACKS, Oliver. **O homem que confundiu sua mulher com um chapéu**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 [livro digital]

SCOLARI, Carlos A. *This is the end*: as intermináveis discussões sobre o fim da televisão in FECHINE e CARLÓN (orgs.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014

_____. **Entrevista a Carlos Tourinho (partes 1 e 2)**. 2011. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=uV4OPFa__F8>. Vários acessos entre 2017/2018

SENNET, Richard. **O declínio do homem público: as tiranias da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

SERRA, J. Paulo. **Manual de teoria da comunicação**. Covilhã: Labcom/Universidade da Beira Interior, 2007 [livro digital]

_____. **A autocomunicação de massa e a permeabilidade do jornalismo televisivo**. In SERRA, Paulo e SÁ, Sónia (orgs.). **Televisão e novos meios**. Covilhã: Labcom, 2017

_____. **A televisão e a visibilidade como variável estética**. **Revista Contemporânea**. Covilhã, n. 1, v. 1, 2003. Disponível em: < <https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/3435/2502>>

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008

SILVA, Juremir Machado da. **A sociedade *midíocre*: passagem ao hiperespetacular**. Porto Alegre: Sulina, 2012

SILVA, Juremir M. da e GUTFREIND, Cristiane F. (orgs.). **Guy Debord: antes e depois do espetáculo**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007

SILVA, Marconi Oliveira da. **Imagem e verdade: jornalismo, linguagem e realidade**. São Paulo: Annablume, 2006

SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2002

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade**. Petrópolis: Vozes, 2014

TOURINHO, Carlos. O tempo da hipertelevisão. **Observatório da Imprensa**. 2012, ed. 684. Disponível em <<http://observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitos/ed684-o-tempo-da-hipertelevisao>>

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994

_____. **Estética da desapareição**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015

_____. **O espaço crítico**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993

WOLTON, Dominique. **Informar não é comunicar**. Porto Alegre: Sulina, 2010